

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВОПРОСЫ
СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ВОПРОСЫ
СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

VIII

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
П.С. ВЫХОДЦЕВА и В.А. КОВАЛЕВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД
1 9 5 9

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий сборник посвящен проблеме стилевого многообразия советской литературы.

Богатство и многогранность советской литературы являются выражением глубины и многообразия нового идейного и жизненного содержания, результатом подлинно творческого развития лучших литературных традиций прошлого художниками различного индивидуального склада. Принципы социалистического реализма несовместимы с какой бы то ни было нивелировкой, с равнением всей литературы по одному какому-либо образцу, хотя бы и хорошему. Идейное единство советской литературы предполагает многообразие охвата ею различных сторон действительности, оригинальность подхода писателя к жизни и художественного воплощения творческого замысла.

Не ставя перед собой, естественно, задачи исчерпывающей характеристики советской литературы под этим углом зрения, авторы статей, включенных в сборник, стремились наряду с общей постановкой вопроса проанализировать на отдельных примерах конкретные проявления этого многообразия — в поэзии (в основном первых лет Советской власти), в прозе (М. Шолохов, М. Пришвин, Л. Леонов, В. Тендряков) и в драматургии (А. Арбузов).

ИССЛЕДОВАНИЯ





Н. И. ПРУЦКОВ

О НОВАТОРСТВЕ И ОРИГИНАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

1

Современная буржуазная реакция и смыкающийся с нею ревизионизм в литературоведении пытаются отрицать самый факт новаторства советских писателей, стремятся подменить социалистический реализм реализмом критическим, фетишизируют художественное своеобразие писателя, специфику его работы, ратуют за «свободу», независимость художника от политики и мировоззрения. Ревизионисты доказывают, что реакционные взгляды писателя не оказывают отрицательного воздействия на творчество, последнее будто бы развивается по своим внутренним специфическим и самостоятельным законам, которые никак не связаны с жизнью общества, с идейной борьбой. Поэтому в их истолковании реализм не изменяется исторически, нет никакой разницы между реализмом социалистического и буржуазного общества. Из этого делают вывод о необходимости замены термина «социалистический реализм» выражением «реализм эпохи социалистической революции». Отрывая творчество от мировоззрения, от жизни, ревизионисты оправдывают любую оригинальность художника, особенно восхваляя тех писателей, которые вступали и вступают в конфликт с социалистической действительностью, с политикой социалистического государства, с марксистским мировоззрением.

Борьба с ревизионизмом и буржуазной реакцией в литературоведении требует от советских критиков особого внимания к вопросу о новаторстве социалистического реализма, выяснению роли в творческом процессе социального опыта писателя, мировоззрения, правильного понимания значения художественной оригинальности.

Если попытаться дать сжатую характеристику новаторства советской литературы, то следует прежде всего подчеркнуть, что оно диктуется жизнью, направляется марксистско-ленинским мировоззрением, осуществляется сильными и смелыми оригинальными талантами. Истинное новаторство невозможно без творческого освоения и развития классического наследия. Подлинно оригинальный художник успешно и ярко проявляет себя лишь в том случае, если он опирается в своих исканиях и открытиях на богатый опыт своих предшественников. История литературы есть процесс, участником которого считает себя и гений. То, что осознается в творчестве писателя как оригинальное, присущее только ему, рано или поздно может стать в той или иной мере общим достоянием, — оно двигает искусство вперед, пробуждает и воспитывает творческие способности других писателей.

У нас еще мало критических работ, выясняющих оригинальность творчества крупных представителей советской литературы.¹ На эту важнейшую сторону до последнего времени не обращали должного внимания. Более того, одно время имела хождение «теория», авторы которой оправдывали игнорирование творческой индивидуальности писателя необходимостью выяснения общего процесса развития литературы, закономерностей этого развития. Так возникла попытка создать безличную историю литературы.² С другой стороны, в критике появилась и другая крайность. Стали настаивать на неограниченной свободе творческой индивидуальности писателя, на решающем ее значении в истории литературы.³ То и другое вело к разрыву индивидуального и общего в литературном процессе.

Задача состоит в том, чтобы показать, как подлинно оригинальное и новаторское, принадлежащее одному писателю, становится общим достоянием, входит в литературный процесс, оказывает на него воздействие, двигает развитие литературы вперед. Масштабы этой общезначимости оригинального таланта могут быть различные. Оригинальные принципы реализма Л. Толстого, Достоевского и Чехова стали достоянием литератур самых различных народов. То же следует сказать о реализме М. Горького, Маяковского, Шолохова.

Такое вхождение (но не растворение!) индивидуального в общее вполне естественно и закономерно, если принять во вни-

¹ Из работ последнего времени укажем на статью М. Б. Храпченко «Реалистический метод и творческая индивидуальность» («Вопросы литературы», 1957, № 7) и статьи В. В. Ермилова об А. Малышкине и А. С. Макаренке (в книге: Советская художественная проза. М., 1955).

² Критику этой теории см. в указанной статье М. Б. Храпченко.

³ С. Штут. У карты нашей литературы. «Новый мир», 1956, № 9.

мание, что появление оригинального самобытного таланта не является какой-то счастливой случайностью. Оно всегда подготовлено историческим развитием литературы, выступает как необходимость, как сила, удовлетворяющая возникшие в искусстве потребности. Поэтому деятельность любого, даже гениального художника-новатора может быть понята только в связи с общим ходом развития искусства. Литературный процесс подготавливает возможности для появления и расцвета самобытного дарования, направляет деятельность такого таланта на разрешение назревших задач литературы. Увлекательную и поучительную картину можно нарисовать, анализируя эти две стороны единого процесса, например, в творчестве М. Горького. Такой анализ углубляет наши представления о том, как в действительности складывается единство традиций и новаторства, общего литературного процесса и художественного своеобразия творчества отдельного писателя.

Новаторство М. Горького в силу условий времени и потребностей искусства стало постепенно достоянием советской (и не только советской) литературы. Горьковские начала чувствуются во всем идейно-художественном развитии советской литературы. Это бесспорный реальный процесс, хорошо показанный в некоторых исследованиях, посвященных анализу значения наследия М. Горького в развитии советской литературы.⁴ Но этот процесс, разумеется, нельзя понимать упрощенно, сводя к горьковским началам идеи и художественное своеобразие выдающихся советских писателей, игнорируя традиции классической литературы, традиции советской литературы, подменяя ими значение социалистической действительности в формировании советского гуманизма, глубокого историзма, социалистического отношения к труду и т. д.

Горьковские начала, став общим достоянием больших советских художников слова, не подавляют самостоятельности и оригинальности писателей, а дают простор творческой индивидуальности, требуют не подражания, не механического следования горьковским образцам (против этого всегда протестовал Горький),⁵ а смелых поисков, оригинальных решений в соответствии с новыми запросами жизни и искусства. При исследовании советской литературы необходимо поэтому не «прикладывать» горьковские начала к творчеству того или другого писателя,

⁴ См.: сб. «Горький и вопросы советской литературы». Изд. «Советский писатель», Л., 1956; К. Д. Муратова. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1958.

⁵ См. об этом: Б. Бялик. Вопросы творческого метода Горького. «Литературная газета», 1954, № 73, 19 июня.

а руководствоваться тем, что у каждого крупного писателя социалистический реализм выражается в формах, присущих именно данному художнику слова.⁶ Это и должно привести к постижению сущности данного явления в его своеобразных формах, что и является одной из главных задач литературно-критического анализа. «Тихий Дон» М. Шолохова, дилогия К. Федина и трилогия А. Толстого — каждое из этих произведений заключает в себе глубоко оригинальную и смелую идейно-художественную концепцию жизни, выраженную в своеобразной структуре каждого из этих произведений. Тщательное изучение этой концепции жизни у того или другого писателя дает очень многое и для понимания новаторства советской литературы в целом, и для понимания индивидуальных особенностей творческого метода.

* *
*

Существенные закономерности художественного освоения действительности становятся понятными, если анализировать принципы изображения характеров в их многообразных связях с сюжетно-композиционным строением произведения. Целостная, идеологически и эстетически значимая совокупность этих определяющих компонентов и образует структуру произведения. В ней запечатлена и оригинальность писателя, ему присущий взгляд на жизнь, ему присущие способы и формы ее изображения.

Структура, например, «Первых радостей» и «Необыкновенного лета» характерна именно для фединских принципов художественного познания и изображения. К. Федин вводит в действие сразу полный круг самых разнообразных лиц и устанавливает связи между ними. Конечно, подобное начало встречается и у других романистов, но следует обратить внимание на то, как именно данный художник воспользовался возможностями этого известного зачина. Обрисовывая на первых страницах весь круг героев, романист ставит их всех в такие исходные положения, которые открывают широкую и далекую социальную перспективу. Писатель мастерски показывает эпоху, исторические события, глубокие сдвиги, происходящие в жизни. В связи с этим он прослеживает и судьбу характеров, рассказывает, как большие события эпохи отражаются в «диалектике души» главных

⁶ Об этом см. в статьях: А. Метченко, А. Дементьев, Г. Ломидзе. За глубокую разработку истории советской литературы. «Коммунист», 1956, № 12; А. Метченко. Историзм и догма. «Новый мир», 1956, № 12.

героев и к каким результатам в духовном развитии героев приводят отношения и коллизии, которые были намечены в первых главах дилогии. Для этого К. Федин вновь, но в других условиях заставляет встретиться друг с другом всех героев. Смысл, результаты этих новых встреч, содержание конечных отношений героев иные, чем они были, когда складывалась интрига романа. И во всем этом ином видны грандиозные сдвиги жизни.

Своеобразно даны исторические события — социалистическая революция, гражданская война. К. Федин, например, создает «Пролог к военным картинам».⁷ Здесь с документальной точностью воспроизведена расстановка борющихся сил в гражданской войне, а затем автор обращается к революционеру Кириллу Извекову, показывая, как в его сознании, а затем и в сознании другого революционера — Рагозина, отразились события гражданской войны. Позже автор вновь обратится к расстановке сил на фронтах, но на этот раз он покажет, как эти события отразились в сознании и чувствах драматурга Пастухова, который не является участником революции.

Вот эта постоянно улавливаемая и осознаваемая писателем связь «диалектики души» с большими событиями, определяющими переломные моменты в судьбах страны, придает художественному анализу духовного мира героев особую глубину и широту. И здесь автор не ограничивается лишь показом отражения сдвигов жизни во внутреннем мире людей. В образах Кирилла Извекова и Аночки Парабукиной его особенно интересует история духовного формирования нового характера в условиях революционных событий, гражданской войны. Для решения этой задачи опыт Л. Толстого и особенно М. Горького был необходим. Но К. Федин вместе с тем развивает эти традиции, так как перед ним стояла новая задача. В центре у него не художественное исследование истории морального самоочищения героя под воздействием фактов объективной действительности (как у Л. Толстого). К. Федина интересует не только история формирования революционно-пролетарского самосознания рядового участника пролетарской борьбы (как у М. Горького). Главное для К. Федина — история формирования нового национального характера советского человека, государственного деятеля Советской эпохи. В Кирилле Извекове с наибольшей силой показан этот процесс.

В «Первых радостях» есть лирическое отступление:

«В горах, если столкнуть с высоты камень, он сорвет в своем полете доуглой, третий, они повлекут за собой десятки, которые

⁷ К. Федин. Необыкновенное лето. Изд. «Советский писатель», М., 1954, стр. 277.

обвалят сотни, — и вот целая лавина камней, глыб и комьев земли рушится в пропасть с нарастающим устремлением, и гул раскатывается по горам, и пыль, как дым, застилает склоны, и перекатами бродит по ущельям грозное эхо. Страшен обвал в горах, и раз начался он, поздно жалеть, что сброшен первый камень.

«Так одно решение, вдруг принятое, облекает человека десятками, сотнями неизбежностей, и они вяжут людей, цепляясь друг за друга, и действительные неизбежности перевиваются вокруг мнимых, и часто мнимые властвуют сильнее действительных, как эхо кажется грознее породившего его звука».⁸

Думается, что это лирическое раздумье художника — в некотором смысле ключ к пониманию его подхода к жизни. Будто нечаянно и случайно Кирилл Извеков в самом начале повествования взял под защиту Аночку Парабукину, которая тогда же вошла в его дом, познакомилась с его матерью. Но каким эхом отозвалась на весь роман эта первая мимолетная встреча! В дилогии К. Фекина есть нечто, сближающее ее с романом А. Толстого «Хождение по мукам». Эпопея Толстого тоже богата «случайностями». Но в них раскрыта не целостная история духовного формирования национального характера, а история отношений героев, их «хождение по мукам», заблуждений, история их очищения и возрождения.

В судьбах своих героев К. Фекин видит или действительные неизбежности, или неизбежности мнимые, а иногда то и другое в причудливом переплетении. Получается пестрый, но реальный и бурный поток жизни. К. Фекин своеобразно смотрит на истоки этого причудливого потока жизни. Но было бы ошибкой считать, что писатель ограничивается лишь уподоблением потока жизни стихии горного обвала. Углубляясь в процесс жизни, овладевая им, он показывает, как прихотливая игра случайностей ведет к раскрытию существенного в жизни. Вся повествовательная ткань фекинской дилогии и состоит из таких многочисленных сюжетных звеньев, в которых совершается этот переход от случайного, стихийного к неизбежному, закономерному, большому и типическому. И рядом с этим другая важнейшая и сильная тенденция романа. Людям безвольным, отдавшимся стихии обвала, К. Фекин противопоставляет людей воли, которые активно участвуют в событиях, направляют их развитие, изменяют жизнь. Про Кирилла Извекова или Рагозина нельзя сказать, что их стремления, воля, страсти привели не к тем результатам, о которых они

⁸ К. Фекин. Первые радости. Изд. «Советский писатель», М., 1954. стр. 239.

мечтали. Это и значит, что началась подлинная человеческая история.

В одном из писем Ф. Энгельс рассказал о роли индивида в общем процессе исторического развития досоциалистической эпохи. История, говорит он, делается таким образом, что «конечный результат получается от столкновений множества отдельных волей, причем каждая из этих волей становится тем, чем она является опять-таки благодаря массе особых жизненных обстоятельств. Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил, бесконечная группа параллелограммов сил, и из этого перекрещивания выходит один общий результат — историческое событие. Этот исторический результат можно опять рассматривать как продукт одной силы, действующей как целое, бессознательно и невольно. Ведь то, чего хочет один, встречает препятствие со стороны всякого другого, и в конечном результате появляется нечто такое, чего никто не хотел. Таким образом, история, как она шла до сих пор, протекает подобно естественно-историческому процессу и подчинена, в сущности, тем же самым законам движения. Но из того обстоятельства, что воли отдельных людей, которые хотят каждый того, к чему их влечет их физическая конституция и внешние, в конечном счете экономические, обстоятельства (или свои собственные, личные или общесоциальные), что эти воли достигают не того, чего они хотят, но сливаются в нечто среднее, в одну общую равнодействующую, — из этого не следует заключать, что эти воли равны нулю. Наоборот, каждая воля участвует в равнодействующей и постольку включена в нее».⁹

Классический русский и зарубежный роман великолепно воспроизвел это борение противоположных индивидуальных волей, стремлений и страстей, конечные и объективные результаты которого столь неожиданны для каждого из участников битвы. Социализм преобразует этот естественно-исторический процесс, протекающий бессознательно и стихийно. Полностью устранить стихийность и неожиданность результатов действия всех перекрещивающихся сил он еще не может, но он все более и более обуздывает, овладевает этой стихией и прокладывает путь к торжеству сознательно творимой истории. Это обуславливает и новаторство социалистического романа. Он не отказывается от изображения в жизни того, «чего никто не хотел», но главное в нем, как и в социалистическом обществе, другое. Стихийное и бессознательное подчиняется целенаправленному.

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVIII, 1940, стр. 246 (из письма к Иосифу Блоху 21—22 сентября 1890 года).

Это видно и в диалогии К. Федина.

Иначе разворачивается художественная концепция жизни у других советских романистов. У Л. Леонова в романе «Русский лес» иная логика событий, чем у К. Федина или А. Толстого. Автор «Русского леса» сразу же ставит своих героев в причинную зависимость и связь на почве развернувшейся борьбы за «дело русского леса». Эта единая и единственная общая коллизия, охватывающая все звенья произведения, и составляет сердцевину структуры романа. Сразу же завязавшийся и затем постепенно объясняемый автором «узел» («дело Вихрова» или «дело русского леса») образовал внутреннюю основу единого сюжета всего романа. Автор «Русского леса» проникает во внутренне богатую, драматически прекрасную, развивающуюся духовную жизнь советского народа. Проследивая борьбу вокруг русского леса как драматическую борьбу нового со старым, Л. Леонов обращает особое внимание на глубокие корни этой борьбы; он художественно исследует ту почву, на которой складываются характеры, их стремления и действия, дела и идеалы. И такой почвой является народ, нация, родина и ее природа — все то, что всегда составляет пафос больших художников слова.

Постановка характера в исходные обстоятельства у Л. Леонова отличается далеко идущей и о многом говорящей перспективой в изображении национальной народной жизни. Основные сюжетные звенья романа «Русский лес» «бьют» в одну точку. Симптоматичен для всего последующего хода сюжета уже первый эпизод в романе. Он как будто самый обычный, но в действительности в нем заключен исток того могучего течения советской жизни, в которой все сильное и талантливое, побеждающее, новое и благородное, прекрасное тянется к ее источнику — к народу, тесными узами связано с ним. Из далеких таежных мест, с Енги, приезжает в Москву юная простая девушка Поля — былинка, которая может затеряться и пропасть в незнакомом людском океане столицы. Подруга ее не встречает, она должна «своими силами» добраться по записанному адресу. В такой завязке есть что-то знакомое, традиционное — так уже начинались некоторые произведения искусства, посвященные изображению жизни старого мира. И, может быть, Л. Леонов первой сценой своего романа сознательно дал намек на это традиционное с тем, чтобы сразу же показать новое в судьбах людей другого мира. Москва «встречает» Полю совсем не так, как встречали молоденьких девушек прежние столицы. Не страданием, унижением, а «приглашением к жизни» звучит все, что видит и встречает Поля на своем новом, незнакомом пути. Но суть этой сцены заключена не только во внешних фактах изображен-

ной встречи (иным критикам они могут показаться идиллическими и лакировочными). Факты эти ведут и к более глубокому общему смыслу. Мысли Поли, ее чувства и поступки в первые минуты вступления на московскую землю и общения с ее людьми возникают на почве ощущения и осознания того, что она в этом большом и «чужом» мире не одна, что с нею не просто случайные попутчики, «а доверенные представители доброго и умного человечества».¹⁰ И любимая поговорка Поли, эпиграф в ее дневнике — «И вот былинку понесла река!», наполняется в дальнейшем ходе сюжета совершенно новым смыслом.

У Л. Леонова в высшей степени развито поэтическое ощущение и осознание национального начала в духовной жизни советского человека. Он возводит это начало в подлинную поэзию и беспощадно казнит национальный нигилизм и скептицизм.

Романист ставит своих различных героев в разные отношения к народу как национальному началу жизни, что определяет обрисовку тех или других персонажей, а также и сюжетное движение повествования, композиционное построение романа в целом. В одном случае Л. Леонов показывает образы людей, вышедших из недр народной жизни и озабоченных судьбами народа, его большими делами. Эти связывающие героя и народ нити многочисленны, у каждого положительного персонажа своеобразны. Л. Леонов их видит в идеях и инстинктах, в жизни физической и духовной, в сердце и в разуме, в привычках и в манере говорить. Романист умеет уловить эти народные, национальные тона не только во внешней жизни человека, в фактах его биографии, в его размышлениях, но и в самом образе мышления и чувствования героя, в особенностях его взгляда на мир, в строе его языка и психики. Такой показ внутренней жизни советского человека в ее народной сущности и составляет одну из коренных новаторских черт социалистического реализма, хотя и она была подготовлена реалистами прошлого.

С другой стороны, в романе Л. Леонова обрисованы лица, в существе своем чуждые народу, национальным обычаям, русской природе. «Интеллигентность» Грацианского и «мужичество» Вихрова заключают целую концепцию жизни, ее действительных и мнимых ценностей в понимании автора.

Если углубиться в анализ оригинальных художественных концепций К. Федина, А. Толстого, Л. Леонова, М. Шолохова и других наших больших писателей, то перед нами предстанет все живое, многообразное богатство советской литературы, ее связь с классической литературой XIX века и с горьковской

¹⁰ Леонид Леонов. Русский лес. Гослитиздат, М., 1957, стр. 7.

традицией, ее смелое новаторство, обусловленное социалистическим строем жизни, социалистическим миропониманием, особенностями таланта. Познание действительности в ее революционном развитии осуществляется у М. Шолохова, А. Толстого, Л. Леонова и К. Федина своеобразно в каждом случае, а выраженные в произведениях взгляды писателей на мир не являются простой логической системой.

Необходимо заметить, что в художественном миропонимании, как это видно из анализа диалогии К. Федина или романа Л. Леонова «Русский лес», есть своеобразные аспекты, в сравнении с познанием научным. Оно имеет образную форму выражения, не может быть сведено к отвлеченной концепции, охватывает всё конкретное многообразие богатства жизни. Но дело не только в этом. И в самом мировоззрении художника заключено своеобразие. Художник смотрит на мир, оценивает и осваивает его под определенным углом зрения. Он выражает эстетическое отношение к жизни, познает действительность в ее эстетической сущности. Когда мы говорим о познании в искусстве эстетических свойств действительности, то разумеем здесь совсем не тот процесс, о котором говорят В. Ванслов или Ю. Боров. У них речь идет о том, что искусство воспроизводит в образе эстетические свойства действительности — в этом его специфика, главное назначение. В статье «О природе художественного метода» Ю. Боров пишет: «Эстетические качества действительности, становясь в непосредственном процессе художественного творчества существенными моментами содержания искусства, кристаллизуются в особые формы „образного мышления“, которые и являются художественным методом. Эстетика, обобщая эти наиболее существенные моменты в содержании искусства, вычленяет (1) его художественный метод».¹¹

Несмотря на все оговорки автора, что-то стихийное, бессознательное и эстетское кладется им в основу этого удивительного процесса кристаллизации! И к этому Ю. Борова толкает предложенная В. Вансловым теория эстетических свойств действительности. Именно в ней дано противопоставление художественного мышления мировоззрению, теоретическому мышлению, а широкое и глубокое изучение жизни сведено лишь к воспроизведению ее эстетических свойств.

М. Горький великолепно показал, что самая сущность художественного мышления заключена в способности человека вносить и видеть всюду свои человеческие качества. В статье «О том, как я учился писать» он говорит:

¹¹ «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 58.

«В борьбе за жизнь инстинкт самозащиты развил в человеке две мощные творческие силы: познание и воображение. Познание — это способность наблюдать, сравнивать, изучать явления природы и факты социальной жизни, короче говоря: познание — есть мышление. Воображение тоже, в сущности своей, мышление о мире, но мышление по преимуществу образами... это способность придавать стихийным явлениям природы и вещам человеческие качества, чувствования, даже намерения.

«Мы читаем и слышим: „ветер плачет“, „стонет“, „задумчиво светит луна“, „река нашептывала старые былины“, „лес нахмурился“; „волна хотела сдвинуть камень, он морщился под ее ударами, но не уступал ей“, „стул крикнул, точно селезень“, „сапог не хотел влезать на ногу“, „стекла запотели“, — хотя у стекол нет потовых желез.

«Все это делает явления природы как бы более понятными для нас и называется „антропоморфизмом“... Тут мы замечаем, что человек придает всему, что видит, свои человеческие качества, — воображает, вносит их всюду — во все явления природы, во все созданные его трудом, его разумом вещи».¹²

Художественное освоение действительности в трактовке М. Горького ничего не имеет общего с кристаллизацией в образе уже готовых эстетических качеств действительности. Процесс художественного познания и оценки мира включает борьбу за преобразование действительности. Способствует ли эта действительность расцвету человеческой личности, пробуждает ли она благородные качества общественного человека, его волю к борьбе или же она в личности убивает, уродует человеческое — таков главный аспект художественного освоения жизни у многих реалистов. Он особенно усилился в русском реализме второй половины XIX века у писателей демократического направления, но был органически присущ и Л. Толстому, Достоевскому, Чехову, приобрел особое значение в творчестве молодого Горького («свинцовые мерзости» жизни и искаленная ими природа человека), а затем, соединившись с теорией научного социализма и с диалектико-материалистическим мировоззрением, получил новое осмысление в советской литературе.

* *
*

Важнейшим элементом новаторства и своеобразия советского художника является новый круг изображаемых им героев, фактов и явлений социалистической действительности, освещение новых

¹² М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 469.

вопросов жизни. Эта сторона достаточно освещена в ряде работ по советской литературе. И действительно, разве, например, создание Л. Леоновым образа Грацианского не является открытием, имеющим огромное общественное и эстетическое значение? Безусловно так. Развенчать подобного сильного и коварного врага в его сокровенной антинародной, антинациональной сущности, рассеять иллюзии о нем и восстановить истину, правду — такова сложная, но очень важная задача, стоявшая перед художником. Для выполнения этой благородной задачи мало только опыта Гоголя, Достоевского и Л. Толстого, представителей критического реализма. У них осуждение подлости осуществлялось преимущественно (но не только!) в морально-этическом плане.

И вся проблема русского леса, как проблема национальная, государственная и нравственная, новаторски разработана Леоновым... А жизненно важные вопросы, открытые Овечкиным или Тендряковым и не замеченные другими беллетристами? И это также является смелым творческим вторжением в жизнь, познанием в ней новых существенных тенденций развития.

Но всем этим нельзя ограничить анализ новаторства, а главное — это открытие нового мира героев и проблем нельзя рассматривать лишь как объекты художественного изображения. Такой подход упрощает связь искусства с жизнью, делает ее наивно-реалистической, ведет к превращению литературы в иллюстрацию жизни. Тематический критерий новаторства породил мысль, что социалистический реализм — тот же критический реализм в своих художественных принципах, но последние применяются к изображению нового материала.¹³ На самом же деле социалистическая действительность, марксистско-ленинское мировоззрение не просто лишь идейно или тематически обогащают и вооружают реализм советской литературы, определяют в нем новое содержание. В таком случае мы не сумели бы объяснить, как социалистическая жизнь и марксистско-ленинское мировоззрение определяют и художественное новаторство, оригинальность советской литературы, заставляют искать, открывать новые аспекты в эстетическом отношении искусства к жизни, т. е. вырабатывать принципы нового художественного метода.

Из этого не следует, что нам безразлично, какие темы разрабатывает и каких героев изображает художник. История со-

¹³ К такому выводу пришел К. Симонов: «Социалистический реализм, — говорит он, — это реализм, обогащенный социалистическим мировоззрением, миропониманием художника, а также практикой действительности в ее развитии» («Новый мир», 1956, № 12, стр. 254).

ветской литературы и критики учит, что борьба за актуальную, большую, жизненно важную, современную тему являлась и является органической, очень существенной частью общего поступательного движения литературы социалистического реализма, характеризует поиски новаторства и своеобразия. Показательно, что М. Горький всегда подчеркивал первостепенное значение новой темы и нового героя для успехов литературы социалистического общества. Но он и не ограничивал лишь этим новаторство социалистического реализма. Говоря о новаторстве советской литературы, он имел в виду и ее новый метод, новый пафос, которые выражаются в художественной разработке любой темы, в показе любого героя.

Рассказ М. Шолохова «Судьба человека» (1957) — подлинно новаторское и оригинальное произведение современной советской литературы. И это новаторство — не только в отдельных частностях, в элементах стиля, в манере, даже не только в теме и характере, а и в оригинальной, смелой, по-шолоховски мудрой и мужественной концепции жизни.

Величаво прекрасным является суровый, мужественный и сердечный Андрей Соколов, герой рассказа М. Шолохова. Содержание и выражение этой величавой красоты глубоко конкретно, национально. Перед читателем предстает красота именно советского русского человека, красота, рожденная определенными историческими и социальными условиями нашего общества. И вместе с тем в этой конкретной истории целой человеческой жизни так много общечеловеческого содержания — не в старом отвлеченно либеральном смысле этого слова, а в его новом, социалистическом смысле. Социалистический реализм новаторски ставит и решает общечеловеческие проблемы. Запечатленные в образе Соколова черты нового социалистического человека будут вновь и вновь волновать поколения читателей. В нем естественно сочетается интимное, домашнее и личное с думами о всей стране, о судьбах человечества. Соколов простой, рядовой человек, человек без чинов, даже без собственного гнезда. Но посмотрите, какая в нем негибкая сила сознательности, какое богатство духа! Во всем так и светится большой и самобытный ум, знание сердца человеческого, тонкое понимание всего глубочайшего смысла жизни. Он овеян героикой всей нашей жизни и вместе с тем вполне земной и будничной.

Прекрасное в характере Соколова неразрывно с борьбой, с преодолением трагических обстоятельств. В нем запечатлено торжество воли к жизни. И для художественного изображения всего этого М. Шолохов открыл оригинальную форму повествования, угадал соответствующие тона, передал ту поэтическую

атмосферу жизни, вне которой нет искусства. Все это — не «чистая» форма, не что-то внешнее, а внутренний пафос изображения и познания жизни, ее оценки. «Судьба человека» написана «кровью сердца и соком нервов».

В основе произведения М. Шолохова — безыскусственный рассказ простого советского человека. Но как глубок и многообразен, мудр этот рассказ! Главное в нем — не подробности и забавные происшествия, а история и глубокий смысл целой большой жизни, слившейся с жизнью народа. Какое эпическое спокойствие в рассказе, он весь дышит сознанием силы, уверенности, превосходства! Вот почему трагическое, ужасное в рассказе Соколова пропитано и жизнерадостным, светлым юмором, возвышающим человека, и сердечной лирикой, говорящей о силе любви, о богатстве, постоянстве чувств Андрея Соколова. И как гармонирует с этой драматической исповедью вся обстановка случайной дорожной встречи, весенней распутицы и весеннего обновления жизни. И автор здесь не сторонний слушатель и наблюдатель. Он слился с рассказчиком, проникся его историей, его герестями и радостями, выразил свое активное отношение к его судьбе, он сам стал действующим, типическим лицом рассказа. Во всем этом писатель, подобно своему герою, так сурово сдержан! А все вместе взятое — такое удивительно гармоническое, прекрасное творение художника-мыслителя. Нет сомнения в том, что потрясающий рассказ М. Шолохова «Судьба человека» — зерно будущих великих произведений об Отечественной войне советского народа, подобно тому, как в свое время стихотворение М. Лермонтова «Бородино» явилось гениальным истоком гениальной толстовской эпопеи «Война и мир».

2

Новаторство социалистического реализма заключается в открытии новой художественной концепции процесса жизни. Что следует понимать под художественной концепцией процесса жизни? В содержательной статье С. Петрова «О реализме как художественном методе» удачно сформулирован ответ на этот вопрос. «В качестве *principus divisionis* реализма, как и всякого иного художественного метода, должен быть взят способ изображения человека и среды, внутреннего мира человека и окружающего его внешнего мира, составляющих две взаимосвязанные стороны единого предмета художественного познания. Перед писателем этот предмет, ожидающий его изображения, возникает в движении, в процессе, который может быть воссоздан в литературе не в один из моментов своего бы-

тия, как в живописи или скульптуре, а во всей своей целостности и временной последовательности. Отсюда вытекает особый аспект предмета познания художественной литературы — самый процесс жизни, история с присущими ей объективными закономерностями». ¹⁴

Изображение человека и окружающего внешнего мира органически взаимосвязаны, они составляют единый предмет художественного познания в литературе. Художественная литература в ходе своего исторического развития совершенствовалась способы изображения жизни во всей ее целостности, полноте и в развитии. Реализм в его высших проявлениях открыл беспредельные возможности в воспроизведении процесса жизни в целом.

В ту или иную эпоху развития реализма понимание этого процесса жизни, а следовательно, и человеческих характеров было различное. Разные были, условно говоря, слагаемые части и внешнего мира, и человеческих характеров; в одну эпоху на первый план в них выдвигалось художником, эстетикой одно, в другую — другое. В каждую эпоху было и свое понимание нитей, связывающих человеческий характер с внешним миром, с обществом, с природой. К тому же и не сразу обратили внимание на эти связи, не сразу постигли всю их глубину, силу, многообразие, не сразу поняли, говоря словами К. Маркса, что человек — «это мир человека, государство, общество». ¹⁵

Вопрос о том, какие силы управляют человеком, его поступками, мыслями и чувствами, имеет в реализме длительную историю. В одном случае считали, что такой управляющей силой являются человеческие страсти. И это получило свое известное отражение в концепции человеческих характеров, например, у Лермонтова. Но подобной концепции уже нет у Гоголя и его учеников, которые не интересуются душевными переживаниями человека в прежнем смысле, а говорят о факторах социальных, экономических и семейных, определяющих поведение, чувствования, мысли, конфликты в отношениях людей. Поэтому и страсти в реалистической системе гоголевского направления получают новый, общественный смысл, объясняются социальными отношениями, условиями среды. Познание объективной необходимости, закономерностей в поступках, в явлениях и процессах жизни, в конфликтах также не сразу удалось реалистам. В их произведениях в первое время была сильна роль случая, рокового стечения обстоятельств, стихийности. Романы Лермонтова,

¹⁴ «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 7.

¹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, 1928, стр. 399.

их сюжетное развитие, как и «Повести Белкина» Пушкина, не свободны от подобного представления о жизни. Такая концепция жизни характерна и для Достоевского. Но ее нет у Гоголя или у Гончарова. Точнее говоря, у Гоголя, Островского и Гончарова тоже есть случайности (как они есть и в произведениях социалистического реализма), но в них нет рокового, таинственного смысла; они ведут к постижению общего, необходимого.

Разнообразна и трактовка слагаемых жизни (обстоятельств). Эта трактовка тоже складывалась исторически. В одном случае главенствующим элементом ее является быт, нравы; в другом — труд, народная жизнь, борьба за существование, материальные интересы, социально-экономические отношения; в третьем — моральные и философско-религиозные, идейные искания, политические интересы. В соответствии с этим герои произведений то вращаются в кругу семьи, любви, то выходят в сферу большой жизни народа, его исторических и социальных судеб.

Наконец, и самое понимание процесса жизни, т. е. изображение ее в развитии, а также художественная трактовка источников этого развития также обогащались, совершенствовались в ходе поступательного движения реализма. Развитие жизни понималось сперва внешне, как перемещение в пространстве или как движение во времени, как уход из действия одних лиц и появление новых героев, словом, как отношения действующих лиц и история этих отношений. Торжество реалистического метода означало, что художник стал изображать внутреннее, духовное развитие человека. В человеческом характере, в диалектике его души писатель почувствовал дыхание истории, национального своеобразия народа, борьбы социальных сил. Человек стал воплощать все богатство мира, а мир начал осознаваться и утверждаться как очеловеченная природа. Писатель-реалист начал познавать в жизни развитие от старого, умирающего к новому, нарождающемуся, от низшего к высшему; его стали интересовать борьба нового со старым, процесс обогащения, усложнения жизни; он обратился к анализу действительности, человеческих характеров, формирования, истории духовной жизни человека, разнообразных зависимостей и связей этой истории. Художник-реалист перешел к познанию и воспроизведению существенных конфликтов, противоречий и тенденций времени в судьбах человеческих, в судьбах народных.

Приведенные здесь отдельные примеры иллюстрируют нашу мысль о том, что на разных исторических этапах развития реализма его представители создавали различные идейно-художественные концепции процесса жизни. Для понимания новаторства писателя-реалиста или целого направления в реализме

крайне важно ответить на вопросы: какова эта концепция, как писатель раскрывает историю человеческих характеров в их связях с внешним миром, как он понимает эти характеры и внешний мир, что считает главным, определяющим в той и в другой стороне единого предмета литературно-художественного познания? Ответы на эти вопросы и будут характеризовать творческий метод писателя, его реалистическую систему, т. е. принципы художественного познания и способы художественного изображения жизни. В творческом методе всякий раз своеобразно раскрываются исторически развивающиеся эстетические отношения литературы к действительности. Что значит выразить эстетическое отношение к жизни? Это значит выразить отношение к ней с точки зрения положительных и отрицательных качеств общественного человека, с точки зрения его действительных исторических потребностей, стремлений, идеалов, что ведет к познанию прекрасного в жизни.

Чем же характеризуется художественная концепция процесса жизни в социалистическом реализме? В общей форме об этом сказано в Уставе Союза советских писателей. Социалистический реализм дает правдивое исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии. Конкретизируя это положение, некоторые авторы в последнее время сосредоточили особое внимание на том новом, что внесла советская литература в понимание и изображение народа, трудовых, революционных масс. При этом отдельные критики стремятся раскрыть, как это новое понимание народа, а следовательно, и всего процесса жизни сказывается на художественных принципах социалистического реализма, на сюжете, композиционном построении, в индивидуализации и типизации, во всей структуре произведения. Такая определившаяся тенденция в изучении новаторства очень плодотворна и своевременна. Проблема изображения народа всегда была актуальна для представителей прогрессивного искусства, передовой критики, но особенно она актуальна в эпоху социализма.

Изображение действительности в ее революционном развитии невозможно осуществить без показа жизни народа, его борьбы, созидательного труда, его мыслей и чувств, идеалов и стремлений.

М. Горький часто говорил о жизни, как человеческом деянии, о человеке, как чудеснейшей силе, преобразующей общество и природу, овладевающей жизнью, о человеке, который в процессах труда и борьбы изменяет собственную природу, становится, по выражению К. Маркса, «владыкой обстоятельств». Ральф Фокс в книге «Роман и народ» подчеркивает

ту же мысль, говоря о том, с чего должен начаться новый метод искусства. «Новый реализм... должен начаться с того, чем буржуазный реализм кончил. Он должен показать человека не только критикующим или находящимся в состоянии безнадежной войны с обществом, к которому он не может приспособиться как личность, но человека в действии, занятого изменением условий своей жизни, овладевающего жизнью, человека, чей путь гармонирует с развитием истории, способного стать господином своей собственной судьбы».¹⁶

Утверждение и изображение всего этого, понимание смысла жизни как жизнетворчества, исключительный интерес к истории и процессу духовного формирования человека-преобразователя характерно для эстетического освоения действительности писателями социалистического реализма. Такое освоение жизни раскрывает величайший, всемирно-исторический революционный смысл социалистической эпохи. Эта коренная особенность нового метода искусства соответствует сущности теории научного социализма. В одиннадцатом тезисе о Л. Фейербахе К. Маркс указал: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его».¹⁷ Русские реалисты прошлого, представители реалистической эстетики мечтали о таком изменении мира и своими поисками иной жизни многое сделали в подготовке торжества идеи революционного изменения действительности. Особенно велика в этом роль Н. Щедрина, Н. Г. Чернышевского — теоретика и романиста, Д. И. Писарева, беллетристов-демократов 60-х годов. Преодолевая недостатки созерцательного материализма Л. Фейербаха, Н. Г. Чернышевский в статье о «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина сформулировал одно из основных положений русских революционных просветителей: «Отстраните пагубные обстоятельства, и быстро просветлеет ум человека и облагородится его характер».¹⁸ Роль этой идеи Чернышевского была исключительно важной не только для демократического направления в русской литературе, но и в истории русского критического реализма в целом, в истории идеологической подготовки реализма социалистического.

Социалистический реализм новаторски раскрыл человека и среду, их связи, обратил особое внимание на процесс преобразования социальной действительности и природы, на изменения

¹⁶ Ральф Фокс. Роман и народ. Гослитиздат, Л., 1939, стр. 142.

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, 1937, стр. 4.

¹⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 288.

«человеческих сущностей» в процессах жизнетворчества. Новаторство социалистического реализма в познании и изображении человека и среды складывалось постепенно, в процессе исторического развития литературы. В период формирования социалистического реализма до 1917 года в нем сильны были критика, обличение буржуазного мира, развенчание всех его основ, анализ эксплуататорской сущности буржуазного общества, его классовых отношений, изображение истории формирования социалистического самосознания пролетариата, его борьбы против капитализма. Капиталистические социально-экономические отношения несли пролетариату духовное пробуждение. Они способствовали формированию энергичных характеров, закаливали трудящихся для борьбы с обстоятельствами, толкали на поиски счастья, заставляли мечтать о человечности условий жизни, бороться во имя их торжества. Все это пробуждало и воспитывало у пролетариата подлинно человеческие качества. Ф. Энгельс говорил, что «единственной ареной проявления человеческих чувств для рабочего остался протест против его положения. Поэтому вполне естественно, что именно в этом протесте рабочие должны обнаружить самые симпатичные, самые благородные, самые человеческие свои черты».¹⁹ Эти слова Ф. Энгельса блестяще подтверждаются первыми произведениями социалистического реализма («Мать» Горького, «Город в степи» Серафимовича). Художественное изображение пробуждающегося пролетария в его борьбе с капиталистическими условиями жизни составляет определяющий пафос социалистического реализма на ранней ступени его развития.

После победы социалистической революции 1917 года изображение человека и среды приобрело новый аспект: как складывающиеся социалистические общественные отношения, а затем борьба за них ломают психику человека, его быт, старые нравственные представления и начинают формировать новое, социалистическое сознание. Эта великая ломка сознания и чувств в ходе революционного переворота в социально-экономическом строе запечатлена в лучших произведениях советской литературы 20—30-х годов, начиная с «Цемент» Гладкова.

Затем наступает третья эпоха в развитии новаторства социалистического реализма. Буржуазный мир сломлен, социалистические отношения восторжествовали, человек за короткий срок прошел огромный плодотворный путь, перевернувший весь его внутренний мир, разбудивший в нем подлинно человеческие ка-

¹⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, 1930, стр. 496.

чества. Наступает всестороннее развитие этих социалистических качеств. И во всей системе социалистического реализма начинают совершаться существенные перемещения.

Намеченные здесь три периода в развитии социалистического реализма внутренне между собою связаны, они представляют единство: здесь мы видим лишь разные аспекты в изображении среды и человека на единой принципиальной основе. Но несомненно, что в этом единстве видна все более нарастающая тенденция, свидетельствующая и о победах социализма, и о зрелости искусства — все более разрастающийся, углубляющийся интерес художника ко всему разнообразному богатству внутреннего социалистического мира человека советского общества.

Имея в виду эту постоянно нарастающую тенденцию развития социалистического реализма, нельзя, как это обычно стало модным у ревизионистов, противопоставлять друг другу разные десятилетия в истории советской литературы, говорить о «расцвете» советской литературы в 20-е годы, о ее «упадке», «кризисе» в последующие десятилетия. Достаточно посмотреть на развитие в советской литературе социального романа, чтобы убедиться в полной несостоятельности подобных утверждений. Именно в этом факте видно принципиальное новаторство социалистического реализма в изображении и внутреннего мира человека, и социальной действительности, а также и то, как это новаторство складывалось, развивалось, принося все новые и новые победы социалистическому реализму. Очевидно также, что на всех трех этапах развития социалистического реализма исключительную важность имело изображение человека в его связях с народом. Это вытекает из сущности социалистической революции, из природы социалистического общества.

* *
*

В наметившейся плодотворной тенденции рассматривать новаторство советской литературы с точки зрения того нового, что ею внесено в изображение народа и героя, есть и упрощения, неверные утверждения. Все еще сказывается известная недооценка опыта русской классической литературы XIX века в области художественного изображения народной жизни.

Критик В. Озеров, к примеру, пишет: «Художественное новаторство советской литературы определяется тем, что в ее произведениях народные массы не могут быть лишь фоном, а вы-

двигаются в центр изображения, становятся главным героем». ²⁰ Но разве в классических произведениях А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова народ являлся лишь фоном? На почве сближения с народом совершается духовный рост многих героев Л. Толстого. У Гл. Успенского народ, трудовая масса выступает главным героем, стоит в центре художественного изображения. Писатели-демократы создали коллективный образ народа. Толстой и Успенский, Некрасов и Щедрин на все происходящее смотрели с точки зрения народа, его коренных интересов и идеалов. Отдельным писателям-классикам было доступно признание решающей роли трудового народа в истории. Они умели изображать личность как органическую частицу народа, как носителя его идеалов и чувств, творческих сил и стремлений. Находим мы у классиков и отдельные примеры изображения борющегося народа («Капитанская дочка» Пушкина). Писатели революционно-демократического направления с драматической остротой поставили вопрос о сближении передового деятеля-революционера с народом. А как их волновала проблема пробуждения сознательности трудовых масс, преодоления в них пассивности, непоследовательности в борьбе! Писатели-демократы России XIX века создали и первые образы пролетариев с пробуждающимся самосознанием (в романах Ф. Решетникова, в очерках Гл. Успенского). В высшей степени важно, что некоторые русские классики прекрасное видели в труде народа и в героической борьбе за его освобождение. Такая концепция прекрасного имеет исключительное значение для эстетики социалистического реализма.

Наследие классиков должно быть обращено к советской литературе своими сильными сторонами, вершинными достижениями. Только при этом условии (не забывая, конечно, и об исторической обусловленности и известной ограниченности воззрений классиков) можно нарисовать действительную картину соотношения классической традиции и новаторства социалистического реализма.

Выдающиеся писатели социалистического реализма опираются на достижения классического реализма в изображении трудовых масс и передовой личности. Вместе с тем они создают и новую, социалистическую концепцию в изображении личности и массы. В статье «О наших дискуссиях» Тодор Павлов справедливо замечает, что различие между социалистическим реализмом и реализмом критическим состоит вовсе не в том, что, положим,

²⁰ В. Озеров. О новаторской сущности социалистического реализма. «Москва», 1957, № 8, стр. 180.

Л. Толстой «не смотрел, а мы смотрим на народные массы как на основной двигатель исторических событий». Л. Толстой, говорит Т. Павлов, «также подчеркивал решающее значение народных масс». В сконцентрированном виде различие между народными массами в искусстве Л. Толстого и в искусстве социалистического реализма можно проследить, анализируя образы, с одной стороны, Пьера Безухова и Платона Каратаева, а с другой — Левинсона и Морозки. «Это различие, — подчеркивает Т. Павлов, — состоит прежде всего в том, что при изображении в искусстве социалистического реализма типичных характеров, олицетворяющих социалистические, рабоче-крестьянские народные массы, „совокупность общественных отношений“ <человек> оказалась и все более оказывается осознанной совокупностью социалистических общественных отношений, а не просто общественных отношений вообще».²¹

В. Озеров считает, что в произведениях социалистического реализма народные массы выдвигаются в центр изображения, становятся главным героем. Но что это значит конкретно, на языке искусства, с точки зрения структуры произведения, его композиции и сюжета, обрисовки персонажей? Известно, что в «Капитанской дочке» Пушкин показал борющиеся народные массы и органически слил с ними частные судьбы своих героев. Все это определило своеобразие и новаторство повести Пушкина. С другой стороны, в советской литературе есть классические произведения, в которых революционные народные массы не стоят в центре внимания писателя. Главный герой эпопеи М. Шолохова далек от большевизма, от революции: в основе сюжетного развития романа — трагическая история Григория Мелехова, оказавшегося в конфликте с революционным народом.

Большой художник слова создает свою оригинальную идейно-художественную концепцию, раскрывающую судьбы народные, судьбы человеческие. В литературе социалистического реализма народные массы действительно находятся в центре внимания. Но в социалистическом искусстве народ — не просто новый и главный объект изображения или вновь открытый организующий центр композиции и сюжета. Речь здесь должна идти о миропонимании художника, о его новой художественной реалистической системе. В ней особенно важно раскрытие соотношения индивидуальной судьбы героев, истории их духовного роста с судьбами народа, идущего по пути социалистической революции. Этот угол зрения в художественном познании и

²¹ «Нева», 1958, № 1, стр. 172.

изображении осуществляется многообразно различными писателями. Названное соотношение раскрывается различно в романе и в интимной лирике, в драме и рассказе. Соотношения судеб народных и судеб человеческих многообразны, сложны и противоречивы, часто скрыты от непосредственного наблюдения.

Не во всех произведениях советской литературы дается художественный коллективный образ массы (это есть в «Железном потоке» Серафимовича и в романах Фурманова), как непосредственно активно действующая и определяющая сила сюжетного движения, как центр композиционного построения. Но точка зрения на жизнь у советского художника характеризуется далеко идущей перспективой, позволяющей ему увидеть «незримые» связи героев и народа, почувствовать пафос социалистической коллективности. Этот пафос имеет глубочайший социально-моральный, философский и эстетический смысл. В ходе революции и социалистического преобразования жизни формируется враждебный буржуазно-мещанскому индивидуализму социалистический гуманизм, новый тип связей людей и новые способы их художественного изображения. Как указывал К. Маркс, в условиях социализма «на место политико-экономического богатства и нищеты становятся богатый человек и богатая человеческая потребность...»²²

Из этого следует, что новые общественные отношения не порождают индивидуализма, всего того, что отделяет одного человека от других и ставит в состояние вражды с каждым другим и со всеми, а открывают широкие возможности слияния индивидуума и общества, укрепления начал коллективизма. В этом и состоит величайшее революционное содержание гуманизма новой, социалистической концепции жизни у писателя социалистического реализма. Такая концепция жизни включает и новые способы ее художественного изображения.

Вопрос о раскрытии художником соотношений индивидуума и массы, личности и народа в литературе социалистического реализма поставлен нашей критикой. Вспоминается в этой связи выступление критика Л. Якименко на третьем пленуме Правления Союза писателей СССР (май 1957). Он подчеркнул, что «важнейшим открытием метода социалистического реализма является принцип соотношения судьбы человека с судьбой народа...»²³ Критик верно подметил, что в эпических произведениях советской литературы такое соотношение стало композиционным принципом. Но эти положения Л. Якименко ну-

²² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 630.

²³ «Литературная газета», 1957, № 61, 22 мая.

ждаются в серьезном уточнении. Ведь изображение соотношения судьбы человека с судьбой народа было доступно выдающимся деятелям литературы критического реализма. Следует говорить не об открытии этого давно известного принципа, а о его дальнейшем последовательном развитии. Очевидна неполнота, а иногда и непоследовательность применения этого принципа в реалистической литературе прошлого. Всех сторон человеческой жизни он не охватывал, особенно слабо проявлялся в изображении внутренней жизни героя, в психологическом анализе.

В социалистическом реализме соотношение судьбы человека с судьбой народа раскрывается всесторонне и сознательно. Принцип этот переосмысливается на новых, социалистических основаниях, с позиций марксистского мировоззрения, в свете опыта социалистической революции, борьбы народных масс за социализм. В старом реализме он был рожден благородным стремлением лучших людей дореволюционной России сблизиться с народом. Такое слияние не могло произойти по условиям времени, что и порождало трагически безысходные ситуации. Пролетарский период революционно-освободительного движения решил этот вопрос и открыл широкие возможности для раскрытия характеров в их народной сущности. Это не значит, что новый герой в своих отношениях с народом, с обществом свободен от драматических и трагических положений, от противоречий и колебаний. Но во всех случаях очевидна социалистическая природа, социалистический характер всех этих возможных многообразных коллизий. Они возникают не на почве трагической обреченности, безысходности, а на почве в конечном счете побеждающей борьбы нового со старым, передового, нарождающегося с отсталым и умирающим.

* *
*

У разных представителей социалистического реализма изображение соотношения судьбы героя с судьбами народа, этой основы новой концепции жизни и характеров, носит черты художественного своеобразия. Перед писателем социалистического реализма стояла одна из самых трудных новаторских задач: как индивидуальную, своеобразную судьбу человека, его неповторимый духовный мир изобразить в такой перспективе, которая открывает большую жизнь масс, показывает диалектику внутреннего мира героя в его народной сущности. Здесь особенно велика роль психологического анализа наряду с сюжетом и композицией.

Средствами композиции, как говорил А. Толстой, устанавливается «центр зрения» писателя, дается определенное распределение света, одно освещено сильно, как-то выделено, подчеркнуто, другое освещено слабее и поставлено на второй, на третий план. Так в произведении литературы возникает перспективное изображение жизни. Установление такого «центра зрения» писателя на изображаемую жизнь не может иметь лишь конструктивное, формальное значение. Оно говорит о позиции и идеалах автора, о его отношении к лицам, событиям, фактам.

Композиционное мастерство выражается в умении открыть перспективу, свести многообразие жизни к какому-то центру, дать почувствовать какие-то итоги, подвести к ним. Так, в сюжетном движении, в общей композиционной структуре романа В. Кочетова «Молодость с нами» все в конечном счете как бы «стянуто», сконцентрировано на том, что составляет центр произведения, его пафос, угол авторского зрения, понимание романистом жизни. Оригинальная и главная особенность романа В. Кочетова ярко выражена в присущей этому писателю черте: в общую картину современной борьбы нового со старым он включает героическое революционное прошлое. Эта очень важная черта социалистического реализма вполне развилась, стала цементирующим началом, основой сюжетного течения и всей композиционной структуры романа «Молодость с нами». В нем даны люди различных поколений — участники Октябрьской революции, чекисты, герои коллективизации и индустриализации, Отечественной войны, послевоенного строительства. Революционное прошлое в романе В. Кочетова — не только история, но и боевая современность. Происходит смена поколений советских людей, но боевые революционные героические традиции не стареют, они объединяют людей, живут в их сердцах, множатся, приобретают новую жизнь, новый смысл. На этой основе автор раскрывает единство, преемственность поколений, что составляет одну из незыблемых, животворных основ нашего социалистического строя, морального облика советского человека. В поворотные моменты сюжетного движения, в трудные минуты, в сложных и тяжелых обстоятельствах жизни положительные герои романа В. Кочетова (Колосов, Макаров, Бородин и др.) обращаются к революционному прошлому, чтобы в нем почерпнуть мужество, найти образцы поведения. Роман открывается страницами, полными трагизма. Павел Петрович Колосов, уже немолодой инженер, коммунист, теряет любимую и любящую жену, верную подругу своей боевой, суровой жизни. Он подавлен этой смертью. Подавлена этой утратой и его дочь

Оля. И вот в эту горестную минуту она случайно «напала» на старую переписку родителей, принадлежавших к удивительному поколению первых строителей социализма. Подобные по смыслу, но разнообразные по форме эпизоды в решающих узловых пунктах сюжета неизменно возникают в ходе повествования. В. Кочетов своим романом говорит: берегите и развивайте замечательные традиции наших отцов и старших братьев, любите их походные песни и боевые дела, сделайте память о них частицей своего я, воспитывайте на этом прошлом современную молодежь. Кто верен революционному прошлому и ясно представляет себе будущее, тот уверенно идет и в современной борьбе, тот не стареет, а воплощает вечно молодое, бессмертное дело нашей революции. Роман, открывшийся трагической сценой, завершается оптимистически, победой коллектива, сплоченного Колосовым, и лирической сценой объяснения Колосова с полюбившей его юной Варей. Такой раскрывшийся во всем движении сюжета переход от трагического к оптимистическому торжеству жизни, борьбы и счастья придает роману композиционное единство и целостность, в нем выражена определенная концепция жизни.

Искусство композиции, установление «центра зрения» и перспективы выражаются многообразно, оригинально у разных художников слова и имеют эстетическое, познавательно-художественное, идеологическое, оценочное значение. Композиция у большого художника не строится по какой-то раз навсегда данной схеме, она им открывается, всякий раз творчески создается заново, она подсказывается жизнью, зависит от нее, связана с миропониманием художника. Эпоха социализма и марксистско-ленинское мировоззрение дают художнику этой эпохи неизмеримо большие возможности, чем это было у классиков, в создании такой структуры романа, в которой «центр зрения» художника открывает широчайшие горизонты в изображении процесса жизни. Уже классики искали возможностей расширения границ старого реализма. Но только социалистический реализм, опирающийся на новые, более высокие социальные отношения и на научное мировоззрение, мог реализовать все беспредельные возможности познавательной силы искусства и его идейной, оценочной, воспитательной целенаправленности. Социализм поставил художественный талант в новые отношения с жизнью и мировоззрением. Эти отношения исключают стихийность, анархическую свободу, бессознательность, индивидуализм — все то, чем кичилась старая идеалистическая эстетика и что решительно отвергалось русской революционно-демократической критикой.

3

Что же является источником, основанием новаторства социалистического реализма, той новой концепции процесса жизни, в основе которой лежит всестороннее и сознательное раскрытие соотношений судеб народных и судеб человеческих?

В ответе на этот вопрос у критиков нет необходимого единства. Даже в общей трактовке творческого метода до сих пор встречаются разноречивые, противоположные суждения. В упомянутой статье Ю. Борева художественный метод рассматривается как результат кристаллизации эстетических свойств действительности в формах образного мышления. Эти формы понимаются критиком как авторское видение мира. Следовательно, можно заключить, что художественный метод — это образные формы авторского видения мира. Но художественное познание всего богатства объективной действительности не тождественно воспроизведению художником его восприятий жизни. Ю. Боров сужает объективное содержание литературы, переводит это содержание в план лишь образных представлений художника. В таком случае и новаторство писателя, по мнению Ю. Борева, следует искать в мире его представлений о жизни: в этом же мире — и источник его оригинальности.

В понимании творческого метода литературы следует исходить, конечно, не из форм образного видения жизни, а из объективной действительности, из законов художественного освоения мира и способов его художественного изображения. Определенная, исторически развивающаяся совокупность основных принципов художественного познания жизни, способов ее художественного изображения составляет творческий метод искусства. Такое понимание метода ставит его в зависимость и от жизни, и от мировоззрения.

Здесь мы должны вновь сослаться на работы Т. Павлова. Он говорит не только о специфике художественного метода, но и подчеркивает в нем такие качества, которые объединяют его с научным методом. Это общее между методом художественным и методом научным состоит в познавательной сущности искусства и науки. Художественный метод, говорит Т. Павлов, подобно научному методу «не был бы в сущности вообще методом, если бы не определялся прежде всего и главным образом самими объективно-реальными закономерностями существования и развития общества, природы и их явлений».²⁴

²⁴ Тодор Павлов. О наших дискуссиях. «Нева», 1958, № 1, стр. 173. См. также работу Т. Павлова «К вопросу об эстетике как науке» («Литературная мысль», София, 1957, №№ 1, 2, 3).

Ю. Боров же, говоря о методе как образной форме авторского видения мира, умаляет этот объективно-познавательный характер искусства.

Иногда новаторский характер социалистического реализма видят только в марксистско-ленинском мировоззрении. В соответствии с этим социалистический реализм характеризуют как современный реализм, оплодотворенный социалистической идеологией.²⁵ Другие говорят, что «социалистический реализм — мировоззрение».²⁶ Считают также, что главное в социалистическом реализме — проводимая писателем тенденция, его вера в будущее, которая может быть воплощена в любой системе художественных образов.²⁷ В этих формулировках есть общие тенденции, ведущие, с одной стороны, к отождествлению мировоззрения и творческого метода, а с другой — к отрыву художественных способов изображения от мировоззрения и от метода.

Б. Бурсов в статье «Развитие реализма»²⁸ справедливо указал на неудовлетворительность характеристики социалистического реализма как соединения реализма с социалистической идеологией. Но он неверно оценил неполноту такого определения социалистического реализма. Оно, по словам Б. Бурсова, «лишает метод нашего искусства эстетической ценности». Оказывается, что ссылка на марксистско-ленинское мировоззрение при объяснении художественного новаторства, эстетической ценности социалистического реализма ничего не дает, не является ключом к пониманию этого вопроса. Но это не так. Конечно, если за мировоззрением оставить роль только в области идейного направления нового искусства, то тогда, действительно, нельзя понять, почему социалистическое мировоззрение является источником и художественного новаторства в познании жизни, почему его нельзя соединить с любой системой образов.

Если марксистско-ленинское мировоззрение дает, в трактовке Б. Бурсова, идейное содержание советской литературе, то структура этого реализма, по мнению автора, открывает путь к художественному новаторству в изображении народа и человека. Таксы эти два начала, две силы, действующие в социалистическом реализме. Но разве не ясно, что сама художественная структура нового реализма, расширение его горизон-

²⁵ «Вопросы литературы», 1957, № 5, стр. 103.

²⁶ И. Эренбург. Необходимое объяснение. «Литературная газета», 1957, № 19, 12 февраля.

²⁷ К. Симонов. Литературные заметки. «Новый мир», 1957, № 12.

²⁸ «Литературная газета», 1957, № 44, 11 апреля.

тов, возникновение в нем новых принципов изображения человека и народа оказались возможными благодаря тому, что изменилась действительность, что в социалистических условиях сложились иные отношения народа и личности. Структура социалистического реализма отражает эти изменения в жизни и связана с научным пониманием действительности.

Критики статьи Б. Бурсова уже обратили внимание на его глубоко ошибочную трактовку «структуры реализма» как источника художественного новаторства социалистического реализма в области раскрытия героя в его связях с народом.²⁹ Однако эта критика была односторонней. Структурные изменения в реализме советской литературы она объясняла исключительно марксистско-ленинским мировоззрением. Ни Б. Бурсов, ни его критики не говорят о жизни, об эстетических свойствах советской действительности, этом важнейшем источнике новаторства социалистического реализма, его структурных изменений.

Безусловно, следует раскрывать единство мировоззрения и художественности, новаторских художественных принципов и социалистической идеологии писателя, показывая, что идейность писателя, его миропонимание — источник и художественного новаторства. Еще классики русской критики ставили в прямую зависимость возможности подлинно поэтического изображения жизни от полного, совершенного познания, осмысления ее. К сожалению, у нас еще мало работ, в которых было бы конкретно показано, как марксистско-ленинское мировоззрение, коммунистическая партийность писателя лежат в основе художественного новаторства, обогащают художественные принципы реалистического искусства.³⁰

Современные ревизионисты пытаются доказать, что марксизм, как и социалистический реализм, — догма, которая цепями связывает художника. Ревизионисты толкуют о несовместимости материализма и искусства. Советская эстетика, прогрессивные деятели искусства давно доказали, что именно диалектический материализм является таким мировоззрением, которое не только наиболее полно объясняет природу искусства, но и открывает перед писателями широчайшие возможности познания реального мира. Ральф Фокс метко сказал, что природа искусства требует именно диалектического материализма, который наиболее подходит к художественному творчеству, вооружает его идейно и

²⁹ В. Иванов. Талант и мировоззрение в художественном творчестве. «Коммунист», 1957, № 7, стр. 34—36.

³⁰ В качестве ценной работы на эту тему можно назвать статью П. Мезенцева «К характеристике эстетических взглядов В. И. Ленина» в сб.: В. И. Ленин и вопросы филологии и эстетики. Кишинев, 1957, стр. 28 и сл.

обогащает эстетически. Здесь следует иметь в виду и величайшее гуманистическое содержание революционной теории К. Маркса и В. И. Ленина.

Не умаляя ни на йоту роли марксистско-ленинского мировоззрения в открытии нового, в создании художественного новаторства, признавая широко открывшиеся в советском искусстве возможности к слиянию «принципов эстетических с моментами политической целесообразности»,³¹ нам хотелось бы подчеркнуть и другую сторону вопроса, указать на значение в формировании социалистического реализма новой действительности. Единство художественного новаторства и жизни, рассмотрение творческого метода как выражения эстетического отношения искусства к действительности — такова эта важнейшая сторона в общей проблеме сложных отношений жизни, мировоззрения и творчества.³²

Социалистическая действительность — не пассивный объект художественного изображения и познания. Она активно воздействует на мировоззрение, настроение и творчество художника. Наша эстетика еще слабо разработала вопрос об эстетических качествах социалистической действительности, о связях художественных принципов реализма с жизнью, что имеет большое значение и для понимания характера новаторства советской литературы. М. Горький всегда подходил к новому методу искусства с точки зрения жизни, новых закономерностей в ней. Он пламенно писал о положительных морально-эстетических качествах советской жизни, советского человека и на этой основе ставил новые задачи перед искусством. М. Горький утверждал, что социалистический реализм — «реализм людей, которые изменяют, перестраивают мир, реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте».³³

Советские и зарубежные литераторы показали, что из этого утверждения М. Горького нельзя заключать, что социалистический реализм возможен только после победы Октябрьской социалистической революции, на почве «фактов социалистического творчества». Речь идет о том, что социалистические отношения создают наилучшие условия для развития искусства. Новые общественные отношения глубоко проникли во все сто-

³¹ М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 413.

³² Н. Шамота в книге «О художественности» (1954) избрал правильный путь, рассматривая в специальных главах две стороны проблемы: художественность и действительность, художественность и идейность.

³³ М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 44.

роны материальной и духовной жизни, в сознание человека, в мир его чувств, художественных вкусов и идеалов. Совершенно очевидно, что это обстоятельство и должно быть в первую очередь учтено, когда речь идет о новаторстве, своеобразии советской литературы.

Известны жалобы художников прошлого на неразумную и гнусную российскую действительность своего времени, на стеснительность ее для изображения положительных героев и идеалов. С другой стороны, художники и критики прошлого мечтали о возможном торжестве прекрасного в будущем обществе, что явится основой для расцвета искусства. Чувство горького, вынужденного разобщения с действительностью, выражение недоверия к ней были характерны для больших писателей прошлого. Некоторые из них говорили и о трагедийной природе искусства. Известно также, что «злоба дня» повседневной жизни прошлого терзала писателей, оказывала порой отрицательное воздействие на их творчество.

Устанавливая общественный смысл произведений Н. В. Гоголя, В. Г. Белинский указывал, что в них вскрывается противоположность «созерцания истинной жизни», «идеала жизни — с действительностью жизни».³⁴ Такое художественное познание жизни вызывает, говорил Белинский, чувство «глубокой грусти» и «тяжелую тоску». С этим и связаны известные формулы Белинского, характеризующие юмор Гоголя: «смех сквозь слезы», смех, в котором «много горечи и горести», и т. п. Белинский это своеобразие творческого метода Гоголя связывал с характером жизни того времени. «Комическое одушевление» Гоголя, признавал Белинский, всегда побеждается «глубоким чувством грусти». Такова, подчеркивал великий критик, и наша жизнь: «... сначала смешно, потом грустно».³⁵ В этой концепции реализм ведет к постижению трагического характера жизни, в которой господствует несоответствие между тем, чем человек должен быть по праву своей человеческой природы, и тем, чем он является в действительности по общественным условиям того времени. Именно это обстоятельство порождало в литературе прошлого чувство горечи и скорби, тоску об ином образе жизни.

Сказанное В. Белинским о творчестве Гоголя относится и к критическому реализму в целом, в котором широко и многообразно представлена трагическая судьба человека в досоциалистическом обществе.

³⁴ В. Г. Белинский, Собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, 1954, стр. 567.

³⁵ Там же, т. I, 1953, стр. 290.

Социализм, как говорил А. С. Макаренко, осуществляет «программу человечности». Научный социализм совпадает с этой программой гуманизма. Нельзя быть истинным гуманистом, не став социалистом. Социалистический общественный строй способствует развитию эстетических свойств действительности. Прекрасное есть и в условиях эксплуататорского общества, ибо в нем есть народ, труд которого сохраняет свой творческий характер, хотя одновременно он создает нищету и уродует трудящихся. Борьба народа за свое освобождение также содержит прекрасное, пробуждает и формирует в народе благородные человеческие качества, выпрямляет личность. Социалистическая революция, уничтожение частной собственности на средства производства, ликвидация эксплуататорских классов, достижение народом политической свободы, создание социалистических общественных отношений составляют реальную основу прекрасного в новом обществе, питают, формируют эстетический идеал. Художник социалистического общества получает полную свободу творить по законам красоты, живое, свободное воплощение которой он видит в самой действительности. Но нельзя упрощать понимание прекрасного в социалистическом обществе, впадать в маниловское благодушие, игнорировать тот очевидный факт, что торжество прекрасного завоевывается в борьбе, в исканиях, в преодолении противоречий.

* * *

В ряде критических статей последнего времени недостаточно говорится об эстетических свойствах социалистической действительности, о «точке зрения» жизни как источнике новаторства советской литературы, что приводит к упрощенному пониманию процесса художественного творчества. Рассуждают иногда так. Наше мировоззрение — подлинно научное, последовательно революционное мировоззрение, которое дает возможность глубоко, правдиво познать жизнь. Овладев таким мировоззрением в совершенстве, художник получает инструмент познания жизни, ему только остается результаты этого познания реализовать в художественных образах. Но так ли совершается познание и изображение жизни у художника, формирование его воззрений?

Если бы мы встали на такую точку зрения, то упростили бы соотношение творчества, мастерства и мировоззрения. Получилось бы, что марксизм непосредственно и прямо отражается в художественных произведениях и является абсолютной гаран-

тием успеха художника, полноценности его творений. Возникла бы мысль, что у советского писателя невозможны расхождения, противоречия между мировоззрением и творческим методом. А. Фадеев в «Заметках о литературе» (1955) пришел к выводу, что художественный метод находится в прямой зависимости от мировоззрения. Получается, что все погрешности, промахи, ошибки творчества следует объяснять противоречиями и ошибками мировоззрения. Бесспорно, что эта зависимость имеет важное значение, но далеко не все существенные недостатки советской литературы можно ею объяснить.

Марксистская эстетика стоит на позициях признания диалектического единства мировоззрения и творческого метода. Это единство мировоззрения и творческого метода не исключает возможных между ними противоречий. Они были в реализме критическом, есть они и в социалистическом реализме, хотя почва и формы выражения их изменились в соответствии с развитием общества. Здесь мы говорим о противоречиях мировоззрения и творческого метода совсем не в том смысле, как об этом в свое время писали некоторые авторы журнала «Литературный критик». Они противопоставляли, разрывали творческий метод и мировоззрение, считая, что писатель, стоящий на реакционных идейных позициях, вопреки этим позициям, может дать и дает глубоко прогрессивное, реалистическое художественное изображение жизни. Ссылались на Толстого, игнорируя тот очевидный факт, что реалистическое изображение им жизни не только побивало его воззрения, но и сковывалось, искажалось ими. То и другое внесло глубочайшие и кричащие противоречия во всю толстовскую реалистическую систему. Развивая подобные «теории» до их логического конца, Г. Лукач пришел к парадоксальному выводу о том, что правдивое изображение жизни возникает у классиков благодаря их реакционному мировоззрению.³⁶

³⁶ Анализ ошибочных позиций «Литературного критика», а также и Г. Лукача см. в статье М. Б. Храпченко «Мировоззрение и творчество» (сб. «Проблемы теории литературы», Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 35 и сл.). Ху Фын повторил антимарксистские взгляды Г. Лукача, утверждая, что передовое мировоззрение не имеет никакого значения для писателей, что художник, обладая реакционным воззрением, может создавать полноценные реалистические произведения. См. об этом: Мао Дунь. Последовательно и всесторонне разоблачать взгляды Ху Фына на литературу и искусство. «Иностранная литература», 1955, № 2; Го Мо-жо. Анти-социалистическая программа Ху Фына. «Литературная газета», 1955, № 57, 14 мая; Ли Бэй-лай. Под знаком критики буржуазной идеологии. «Правда», 1955, 11 мая; В борьбе с ревизионизмом (по страницам китайской печати). «Литературная газета», 1958, № 60, 20 мая.

Советской наукой о литературе установлено, что мировоззрение не тождественно творческому методу, что последний нельзя сводить к идеологическим и прочим позициям художника, художественный творческий метод неизмеримо шире их. Было бы недопустимым отождествлять творческий метод Л. Толстого или Ф. Достоевского с их мировоззрением. Творчество Э. Золя невозможно втиснуть в рамки его эстетических деклараций, оно не укладывается и в его философию позитивизма. Прекрасное знание жизни общества, человека, народа, богатый и глубокий социальный опыт давали силу их таланту, их творчеству и спасали от тех реакционных тенденций, которые были присущи их религиозным, философским воззрениям, противоречащим жизни, историческому ходу ее развития. И в этом смысле мы вправе говорить, что Толстой или Достоевский своим художественным изображением жизни побивали собственные заблуждения, реакционно-утопические теории. Но всегда ли, во всех ли случаях так было? Нет, далеко не всегда трезвый, могучий их реализм выходил победителем над их философско-религиозным и этическим учением. Последнее столь же часто проникало в их художественное изображение жизни и искажало его. Это и создавало глубоко противоречивую художественную концепцию жизни. Но могут сказать, что сильная сторона в творческом методе Л. Н. Толстого связана с сильной стороной его мировоззрения, определялась этой стороной, а слабая — реакционными упованиями и поучениями. И такая возможная точка зрения основывается на том, что в воззрениях художника имеются сильные и слабые стороны, которые и определяли в творчестве разные тенденции. Безусловно, в мировоззрении Толстого были и сильные стороны. Но суть всего его учения была глубоко реакционная. Оно, как определенная философско-религиозная и этическая концепция, в целом глубоко расходилось с реальной жизнью и опровергалось ходом ее поступательного развития. И главное — здоровые, жизненные тенденции в концепции толстовских воззрений в самой логике этих воззрений не отделимы от реакционных поучений и призывов. Поэтому и разорвать их нельзя, они — противоречивое целое, а не две самостоятельно живущие системы взглядов, будто определяющие две разные линии в творчестве. Как противоречивое целое, они и входили в творчество. Произведения и воззрения Л. Толстого — не арена борьбы двух противоположных начал, а выражение единого противоречивого изображения и понимания жизни. Источники этой противоречивости лежат в национальной жизни России второй половины XIX века.

Лев Толстой создавал великие реалистические произведения, оставаясь на почве своего ложного в целом учения. Здесь решающее слово принадлежало не утопическим воззрениям, а действительности, которая не пассивно подчиняется обработке со стороны ложных идей, а сопротивляется им и зачастую торжествует над ними. Художник может оболгать или игнорировать факты в угоду своим воззрениям. Но в таком случае возникает нехудожественное произведение, так как, говорил Н. Щедрин, «оболгать факт... воплотить его в иной форме, нежели та, в которой он является в жизни, он «художник» не властен».³⁷

Почему же художник не всегда может игнорировать или оболгать факт? Потому что у жизни есть свои законы, а правдивый и большой художник, глубокий знаток жизни, не может не считаться с логикой жизни, она сама властно предъявляет ему определенные требования. Властно действуют здесь и законы реалистического искусства. Марксистское литературоведение не отрицает относительную самостоятельность и специфичность отражения жизни в искусстве.

Эта внутренняя логика творчества может в иных случаях предостеречь художника от искажения правды жизни и человеческих характеров. Известно также, что большие художники обладали и обладают могучей силой непосредственного художественного изображения жизни во всей ее полноте и истине. История литературы говорит, что эта сила непосредственного творчества предохраняла некоторых художников (например, Гоголя) от заблуждений, свойственных им как мыслителям. То же следует сказать и о сильно развитом внутреннем художническом чувстве, которое характеризует большой талант и может подсказать писателю истину жизни там, где он ее, как мыслитель, и не искал. Из этого видно, что названные специфические особенности художественного познания обладают огромной силой. В действии силы непосредственного творчества, внутреннего художнического чувства нет ничего таинственного, они не являются лишь стихийными и бессознательными началами. Они — качества таланта, но объективно воспитываются и направляются жизнью, являются формами образного мышления.

В творчестве советских писателей также возможны противоречия между методом и мировоззрением. Какие-то стороны мировоззрения (политические симпатии или идеологические позиции) могут обогнать у того или другого писателя процесс

³⁷ М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве. Избранные статьи, рецензии и высказывания. Изд. «Искусство», М.—Л., 1949, стр. 150.

художественного освоения им жизни, оказаться вполне зрелыми, в творческом же методе может обнаружиться непоследовательность, слабость художественного познания и изображения действительности, образного обобщения жизни, принципов ее типизации. Роман Г. Коновалова «Университет» одушевлен благородной тенденцией, проникнут революционным мировоззрением, видно, что автор руководствуется верным пониманием общего смысла общественной, идеологической борьбы. Но в романе нет художественного полнокровия в типизации, его пафос вылился в декларацию, что придало произведению дидактический тон, отрицательно повлияло на весь роман как идейно-художественное целое. Могут заметить, что Г. Коновалов не обладает достаточно сильным талантом для художественного воспроизведения жизни. Это действительно так. Но дело не только в этом. В романе «Университет» видна слабость и метода, заметно отставание эстетического освоения действительности от логического.

В искусстве как особой форме познания есть не только интеллектуальное начало. В нем выражены и эмоции, переживания, оценки, игра воображения и вдохновения, стремления, воля и страсти. Все это связано с практическим и духовным освоением мира, вплетается в него, сопутствует познанию и деятельности, но не может быть сведено к интеллектуальному, мировоззренческому началу. Марксистская эстетика такую форму общественного сознания называет практически-духовным освоением действительности, отличающимся от теоретического мышления. Искусство нельзя отделять от познания, противопоставлять теоретическому мышлению. Но нельзя рассматривать связь искусства с мировоззрением прямолинейно. Эта связь раскрывается сложными и иногда извилистыми, противоречивыми и всякий раз конкретными путями, она опосредствована всем опытом писателя, преломляется через этот опыт и приобретает своеобразие, индивидуальные черты. Практически-духовное освоение действительности включает такие сферы жизни человека (эмоции, стремления и т. д.), формирование и созревание которых требует большой, длительной психологической, интеллектуальной деятельности, подготовки, живых и непрерывных впечатлений действительности, социального и творческого опыта. Здесь возможны и отставание и поспешный, поверхностный отклик.

В творческой работе, в повседневном духовном бытии художник идет прежде всего от наблюдаемых им живых явлений, фактов жизни. Точка зрения художника, его идейная зрелость, позиция в происходящей борьбе вырабатываются под воздей-

ствием жизни, в процессе самой жизни и в процессе его творческой работы, они зависят от его жизненной закалки. Здесь необходима теоретическая подготовка, но решающее слово принадлежит социальному опыту писателя. М. Горький говорил, что широта этого опыта определяет высоту точки зрения писателя, силу его интеллектуального кругозора. В истории литературы известны случаи, когда большие и честные художники слова, знатоки жизни, шли к марксизму через свое творчество, через свою художественную практику. Творческая деятельность писателя заставляет упорно изучать жизнь, доискиваться правды, ежеминутно соприкасаться с опытом социалистического строительства, активно участвовать в нем, общаться с теми, кто творит новую жизнь. Все это, естественно, ведет к марксистским выводам, к социалистическому мировоззрению.

Мировоззрение дает возможность художнику осмыслить жизнь. Но для осуществления этого необходимо широкое, глубокое повседневное общение с нею, нужен большой жизненный опыт, требуется всестороннее знание жизни народа и непосредственное участие в ней. Книжное знание не может дать такого понимания жизни, которое нужно художнику по самой сущности его профессии. Но художник, обладающий богатым жизненным опытом, сильным талантом, тоже не гарантирован от неудач. Он может обратить внимание в жизни не на то, что составляет действительно живую тенденцию ее развития, может впасть в однобокое, неполное изображение действительности. В таком случае целостного воспроизведения и познания всего процесса жизни у него не получится. Все это возникает в результате того, что писатель последовательно не руководствуется глубоким пониманием современной революционной науки, политики Коммунистической партии. Он в этом случае теряет свою дальнорзоркость, проницательность и мудрость, художественное чутье и интуиция изменяют ему. Особенно важно здесь и то, как художник осознает свою роль в жизни, каков его идеал. Все это обогащает жизненные наблюдения, дает им простор, направляет их, сообщает им глубину и остроту, руководит отбором и обобщением фактов жизни.

Из сказанного видно, что позицию художника нельзя понимать односторонне, лишь как его общественные симпатии и антипатии. Она складывается и действует как живое единство многих сторон. Ее основой является школа жизни, которая вовсе не заключается лишь в простом накоплении фактов жизни, в их постоянном обогащении. Направляющая сила в позиции художника — его мировоззрение. И сила вдохновляющая — идеал художника.

4

Новаторство в литературе прокладывает себе путь в результате деятельности оригинальных талантов. Творческий талант — могучая сила в художественном познании жизни. С этой силой необходимо считаться, когда решается вопрос о соотношении жизни и творческого метода, художественного своеобразия и мировоззрения. Марксистско-ленинская эстетика, однако, не фетишизирует художественный талант, специфику искусства. Не умаляя силы и самостоятельности таланта, она признает, что талант направляется и развивается жизнью, мировоззрением. Талант без мировоззрения слеп. Но и мировоззрение без таланта мертво в искусстве. В подлинном творчестве они сливаются, поддерживают, усиливают друг друга. Марксистская эстетика всегда последовательно боролась с ревизионистским принижением и отрицанием роли мировоззрения в искусстве. Но, борясь с подобными взглядами, советская наука об искусстве высоко ценит значение художественного таланта, считается с его спецификой.

Оригинальность писателя имеет объективные источники. Они нуждаются в строго научном истолковании. Творческое своеобразие, печать действительно глубокой оригинальности видны в любом компоненте произведения и во всей его идейно-художественной системе. У большого художника оригинально все: принципы художественного познания, способы изображения жизни и характеров, эстетические идеалы и оценки, построение произведения и т. д. Вспомним «Бориса Годунова» или «Капитанскую дочку» А. С. Пушкина. Эти произведения были гениальным переворотом в понимании жизни и истории, народа и человека. В этом ряду новаторских открытий смелых идейно-художественных концепций жизни и характеров стоят и другие произведения классической и советской прозы: «Мертвые души» Гоголя, «Война и мир» Толстого, «Господа Головлевы» Н. Щедрина, «Мать» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, дилогия К. Федина, «Русский лес» Л. Леонова.

Иногда говорят лишь о своеобразии так называемой манеры писателя, об индивидуальных чертах его языка, об особенностях формы, жанра. Но разве все своеобразие Пришвина и А. Толстого, Сергеева-Ценского и Шолохова, Новикова-Прибоя и Федина, Маяковского и Твардовского может быть исчерпано лишь их манерами? К тому же манеру никак нельзя отрывать от идейно-художественной концепции. Если у писателя есть манера

и нет своего оригинального понимания жизни, то в таком случае его манера станет манерностью. Гегель был глубоко прав, когда говорил, что подлинная оригинальность состоит в том, чтобы не иметь никакой манеры.³⁸ Тем самым он освобождал талант от подражательства, от сковывающих его традиционных и устойчивых форм, давал ему свободу в выработке собственного взгляда на вещи, с которым придет и необходимая собственная манера.

Вот почему нужно признать положительным фактом выступления некоторых критиков против подмены исследования подлинной оригинальности художника разговорами об индивидуальной манере писателя.³⁹

У каждого большого писателя есть свой богатый жизненный опыт, знание определенных сторон действительности. С этим опытом связан определенный круг интересов, замыслов, идей, свойственных именно данному художнику. В формировании своеобразия художника не последнюю роль играют и его индивидуальные качества, его определенные творческие возможности и способности, характер его дарования. Мирозрение художника, преломляясь через все эти моменты, обогащаясь ими, также приобретает индивидуальные черты. Это как раз то, что обычно называют художественным видением. В нем зачастую видят ключ к оригинальности художника. Но нельзя ограничивать оригинальность писателя лишь особенностями его индивидуального восприятия действительности, тех или иных жизненных явлений. Это привело бы к неправильному, субъективистскому пониманию природы искусства, к сужению значения оригинальности.

В современной критике довольно часто встречается утверждение, что источник оригинальности произведений литературы заключен «в незримо (или зримо — как в лирике) присутствующей личности автора, придающей резкую неповторимость и цельность роману, стихотворению, драме».⁴⁰ Бесспорно, творческая личность художника проявляется в произведении. Но нельзя сводить суть искусства и оригинальность произведения к зримому или незримому выражению авторской личности, к «самовыражению» художника. С этой точки зрения ссылками на якобы индивидуальную оригинальность можно все оправдать и даже возвысить в творчестве писателя, не считаясь с тем, что

³⁸ Гегель, Сочинения, т. XII, кн. 1, М., 1938, стр. 307.

³⁹ Б. Костелянец. Горький и проблема индивидуальности писателя. «Звезда», 1956, № 6.

⁴⁰ Е. Калмановский. Вопросы ставит жизнь. «Звезда», 1957, № 1, стр. 199.

та или иная оригинальность может служить различным силам общества, разным тенденциям в жизни и в литературе, в эстетических вкусах, что не всякая оригинальность обогащает литературу и становится ее положительным достоянием. На ошибочный путь абстрактного оправдания любой оригинальности и вступил И. Эренбург в своей статье о поэзии М. Цветаевой.⁴¹ Нет спора, в этой поэзии чувствуется присутствие оригинальной поэтической силы. Но возникает вопрос — каков общественный смысл этой оригинальности? И. Эренбург не ставит этого вопроса и выдает себя за поклонника всякой, любой оригинальности.

В. И. Ленин, как об этом свидетельствует его переписка с М. Горьким, гениально проникал в специфику художественного таланта, бережно, заботливо относился к нему. Когда же он видел, что талант стоит на неверном пути, то стремился, проявляя большой такт, направить его.

М. Горький следовал этой традиции. М. Зощенко, например, обладал своеобразным дарованием. На это в свое время обратил внимание М. Горький, который стремился воспитать этот талант, направить его на разрешение важных общественных задач. Однако в конечном счете дарование М. Зощенко оказалось на службе не передового литературно-общественного движения, а стало удовлетворять запросы отсталого читателя. Это отрицательно сказалось и на писателе, его оригинальность превращалась в однообразную манерность. И разве не ощущается подобная же скучная манерность в стихах М. Цветаевой?

Оправдание любой оригинальности, всякой неповторимой индивидуальности писателя неизбежно приводит к отходу от принципа партийности литературы, к противопоставлению оригинальности и партийности. В свое время некоторые литераторы настойчиво указывали на «оригинальность» творчества Б. Пастернака, культивировали и оправдывали его «своеобразие». Но жизнь, современная борьба показали, куда может привести подобная эстетская, декадентская оригинальность!

Ревизионисты в литературоведении особенно любят пускаться в пространные рассуждения об оригинальности и свободе художника. При этом они фальсифицируют и ленинскую статью «Партийная организация и партийная литература», считая, что главное, решающее в ней — не идея создания новой социалистической литературы, руководимой партией коммунистов, социалистическим государством, а борьба за обеспечение большего простора личной инициативе и индивидуальным склонностям.

⁴¹ См.: «Литературная Москва», сборник 2, М., 1956, стр. 69.

Некоторые отдельные литераторы делали упор⁴² именно на «свободе» художника, на «специфике» деятельности оригинальной творческой личности и т. п. Но при этом «забывали», что художественная оригинальность советского писателя, специфика его работы не противоречат принципу коммунистической партийности, а обогащаются, развиваются и направляются им. Подлинная художественная оригинальность не есть что-то чисто субъективное, бессознательное и индифферентное, не поддающееся идейным воздействиям, зову жизни, руководству, совету, дисциплине и т. д. Художественная оригинальность имеет идейно-познавательное содержание, это — всякий раз своеобразный путь, ведущий художника к пониманию жизни. И разве здесь он, оставаясь оригинальным, может быть свободным от идей, от руководства и дисциплины? Нет и нет! Напротив, оригинальность писателя и его творческая свобода приобретают силу, дают плодотворные результаты, успешно развиваются, если они обогащены всесторонним и глубоким знанием жизни, передовым революционным мировоззрением, социалистическим пониманием природы и задач искусства. Если все это отнять у искусства, оригинальность художника будет лишена реальной почвы, она задохнется в тесных рамках индивидуализма.

Писатель, глубоко овладевший пониманием процесса жизни, обретает и полную свободу в своих отношениях с действительностью, получает возможность для выражения своей оригинальности. Такая действительная, а не мнимая и фальшивая свобода развязывает руки таланту, приносит художнику радость творчества, истинное духовное наслаждение, содержит в себе прекрасное, определяет весь светлый, жизнерадостный и жизнеутверждающий пафос произведения, гармоничность выраженного в нем мироощущения. Здесь свобода — не анархическое своеволие и индивидуализм, не каприз художника, а познанная, осознанная разумом и прочувствованная сердцем необходимость. При этом и принцип партийности является необходимостью объективного развития литературы, а не добрым лишь пожеланием людей. Такая свобода рождает сознательную дисциплину разума и сердца художника, но не приходит сама собой, стихийно. Она возникает в противоречиях, в борьбе, в неутомимых исканиях.

Источник своеобразия и оригинальности произведений литературы может быть понят, если критик, не игнорируя личности художника, обратится к жизни. Реальная действительность и

⁴² См. об этом в статье «За ленинскую принципиальность в вопросах литературы и искусства» («Коммунист», 1957, № 10).

природа искусства, творческий метод и марксистско-ленинское мировоззрение дают простор для своеобразного проявления различных творческих индивидуальностей. Жизнь, выдвигаемые ею задачи беспредельно многообразны. Многообразны и эстетические запросы, вкусы советского человека, воспитательные задачи искусства. Это и определяет богатство советского искусства, удовлетворяющего все эти потребности. Всякий раз оригинальны пути художественного освоения действительности. Художник проникает в сущность открытого им мира, улавливает его своеобразие и через то сам становится своеобразным. Источник оригинальности художника заключается, однако, не только в объективной действительности. Гегель с исключительной глубиной заметил, что высшая оригинальность тождественна с истинной объективностью и объединяет в себе то, что проистекает из требований самого предмета, и то, что определяется субъективными представлениями художника. Только такое гармоническое единство является основой подлинного оригинального творческого дарования.⁴³

Талант и жизнь, творчество и мировоззрение постоянно взаимодействуют, они связаны, находятся в единстве. Здесь возможны и разнообразные противоречия, трудности, процесс преодоления их.

В. Панова, например, великолепно знает и видит факты. В романе «Времена года» она художнически ощущает мелочи повседневной человеческой жизни и задушевно их изображает. Но художник не всегда умеет влить изображаемое в большой поток жизни, что сказывается и на художественной структуре романа, на всей концепции жизни у В. Пановой. Сюжет романа «Времена года» построен на чередовании таких эпизодов, которые показывают хорошее и плохое в жизни, в людях советского общества. Так возникает «угол зрения» романистки, ее своеобразная концепция жизни: в ней есть все, хорошее и плохое, счастливое и горестное, комическое и трагическое, все чуть-чуть счастливы и все чуть-чуть несчастны. Очевидна ограниченность такой концепции. Критик Т. Трифонова в статье «Советская литература послевоенных лет»⁴⁴ решительно не замечает слабых сторон в своеобразии видения жизни у В. Пановой и воинственно оправдывает все в ее таланте. Этим критик оказывает плохую услугу писателю, отказывается направлять, воспитывать талант, в котором есть и свои слабые стороны. В романе

⁴³ Гегель, Сочинения, т. XII, кн. 1, стр. 299.

⁴⁴ См.: сб. «Русская советская литература», Учпедгиз, М., 1958, стр. 564.

В. Пановой происходит смена времен года, но нет внутреннего движения и обогащения жизни. И происходит это в силу того обстоятельства, что у автора почти отсутствует выход в большую жизнь народа, индивидуальные судьбы героев почти зашлифованы, получился как бы роман «частной жизни». Здесь романистка вступает в противоречие с одним из основных законов реалистического искусства. Ф. Энгельс заметил, что герои литературных произведений тогда полноценны, когда они «черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет».⁴⁵ Сказанное объясняет недостатки в зарисовках характеров (они эскизные, романистка мельчит своих героев) и в структуре романа. Его композиция хаотична, рыхла.

Оригинальность таланта должна быть рассмотрена конкретно, в ней может заключаться не только положительная сила художника, но и его слабость, отражающая узость взгляда на жизнь, неясность его идеала. В таком случае созданная художником концепция жизни может оказаться противоречивой, может в какой-то мере вступать в противоречие с реальной жизнью. В таланте Э. Казакевича, например, есть ему присущая черта — повышенный интерес к острым и сложным психологическим коллизиям и процессам. Однако, судя по повести «Двое в степи», эта черта получила одностороннее развитие. Кропотливый психологический анализ в повести «Двое в степи» стал объективистским и натуралистическим, потерял целенаправленность. Советский писатель широко и всякий раз своеобразно использует психологический анализ при изображении духовного мира героя (Григорий Мелехов, Градианский, Мешков, Рошин и др.). Но изображаемый реалистом психологический процесс никогда не становится темным, запутанным, капризным и независимым от общего смысла жизни, от борьбы. У Э. Казакевича же восторжествовала эта независимость.

Или возьмем другой пример. Прекрасен дар облагораживающей романтической выдумки. Но В. Каверин, автор «Открытой книги», не всегда умеет по-хозяйски распорядиться этим своим талантом и направить его на познание жизни. Разве он не впадает в дурной тон фантазирования и сочинительства, сочетая всё это с односторонне критическим отношением к нашей жизни? Т. Трифонова и в этом случае не сочла нужным указать на те слабые, отрицательные тенденции, которые ме-

⁴⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, 1936, стр. 259.

шают свободному и плодотворному развитию своеобразного таланта В. Каверина.⁴⁶

В советской литературе действуют два типа противоречий. Один из них связан с имеющимися противоречиями в социалистическом обществе, с противоречиями в идейных позициях и исканиях писателя, а также следует из факта отставания сознания от жизни. Этот тип противоречий выражается и в творческом методе писателя. Но выше речь шла не об этих противоречиях. В произведениях советской литературы есть и другой тип противоречий. Они возникают в ходе творческой работы писателя, поисков им «своего голоса», «своей тропы», часто бывают связаны с жизненным опытом художника, с характером его дарования, с индивидуальными особенностями творческого развития, с поисками мастерства и т. п. Эти противоречия, как мы видели, также сказываются и в творческом методе писателя.

Литературная критика зачастую избегает смотреть на жизнь советской литературы с точки зрения указанных противоречий. Но в таком случае не может быть глубокого критического анализа литературы в ее борющихся тенденциях. Изучение всей совокупности разнообразно проявляющихся противоречий позволяет установить сильные и слабые стороны творчества, позволяет критику направлять развитие литературы, активно воздействовать на нее, указывать пути.

Обобщая предшествующие суждения, следует заключить, что новаторство социалистического реализма заключается в открытии новой художественной концепции всего процесса жизни. Это выражается в новом понимании и внутреннего мира человека, и окружающей его действительности, и многообразных связей человеческих характеров с обстоятельствами. Но в этом новаторстве видна и творческая преемственность с традициями классического реализма. Социалистический реализм не разрушает законы искусства, созданные всемирным опытом многих поколений писателей, а руководствуется ими и развивает их далее, в соответствии с новыми запросами жизни и самого искусства.

Новаторство определяется социалистической действительностью, ее качественно новыми закономерностями и направляется марксистско-ленинским мировоззрением, политикой Коммунистической партии и социалистического государства. Социальный опыт и мировоззрение советского художника не являются какими-то внешними, по отношению к творчеству,

⁴⁶ См.: сб. «Русская советская литература», стр. 563.

силами, а составляют внутренний пафос произведений литературы. Они имеют не только идеологическое значение, не только дают новый материал, но приобретают и эстетический смысл, ведут к художественному новаторству, не мыслимому вне процесса познания, оценки и понимания жизни, без соотношения ее с коммунистическим идеалом. Для осуществления новаторства в художественном познании жизни необходим сильный, самостоятельный, смелый и оригинальный талант. Именно он обеспечивает плодотворное развитие литературы, удовлетворяет запросы жизни и искусства, открывает то новое, что «носится в воздухе», но пока не осознано и не замечено большинством. Не следует отождествлять оригинальность художника с новаторством. Новаторство — открытие нового понимания жизни как целостного и развивающегося процесса и на этой основе — создание такой реалистической системы, которая позволяет изобразить, воспроизвести эту новую концепцию жизни. Таково новаторство метода социалистического реализма в целом. Оно создается усилиями всех лучших художников слова и теоретически определяется эстетикой, критикой. Каждый из советских художников действует в пределах общей концепции жизни — в этом их вполне понятное единство, их общая целенаправленность, отражающие принадлежность разных писателей к одному и тому же обществу. Но каждый из писателей творит не автоматически, по «предписанию» этой концепции, а вносит в нее свое, что и может быть названо как оригинальное, своеобразное. Художественное творчество иначе и не может совершаться: писатель исходит из личного опыта, из личного представления, из своих индивидуальных возможностей. Сама природа искусства дает простор индивидуальным склонностям, в ней заложено богатое разнообразие в художественном освоении действительности. И это разнообразие оригинальных творческих индивидуальностей служит общей цели, тому же новаторству. Жизнь бесконечно многообразна, в художественной ее концепции возможны и необходимы разные аспекты, ведущие к познанию сущности жизни, судеб человеческих, судеб народных.





В. А. КОВАЛЕВ

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Вопрос об условности в литературе не нов, возник не в последнее время. Ведь различные виды условностей использовались в мировой литературе с древнейших времен: достаточно вспомнить об античной мифологии (элементы древнегреческой мифологии проникли в дальнейшем в европейские литературы), о символическом искусстве Индии, о китайской классической драматургии, о греческом романе (случайные встречи и узнавания, полуфантастические злоключения людей при вмешательстве богов). К условности прибегали Данте, Шекспир (появление духов), Рабле, Свифт (гипербола), Смоллет, Диккенс (гротеск), представители классицизма и романтизма. Элементы условности мы встречаем в народном творчестве (фантастика сказок; образы богатырей в эпосе).

С победой реалистического метода в мировой литературе (XIX век) условность не исчезла: писатели-реалисты продолжали обращаться к условности, что особенно заметно в построении сюжета («Кому на Руси жить хорошо» Некрасова), в обрисовке сатирических образов и т. д. Но теперь условность становится второстепенным средством. Писатели-реалисты отказываются от многих традиционных литературных условностей. Они сознательно стремятся к передаче реального содержания в формах самой действительности, к воспроизведению жизненного правдоподобия. Единство содержания искусства и жизни дополнилось единством формы жизни и формы отображения в искусстве. Поэтическое изображение стало более близким к реальной действительности.

Какое место занимают в современной литературе элементы условности? Где границы между условным и безусловным? Что такое, наконец, условность? Эти и другие вопросы неизбежно возникают при изучении реалистической литературы XIX—

XX веков. В некоторых работах последнего времени уже затрагивался этот вопрос.¹ В настоящей статье также высказаны соображения относительно условности в литературе вообще и приведены некоторые примеры применения условности в советской литературе.

1

К вопросу об условности в литературе удобнее подойти издалека. Создатель материалистической в своей основе эстетики, Аристотель определил сущность литературы как *подражание*, т. е. воспроизведение действительности.² Аристотель подчеркивал, что, в отличие от летописей, от исторической хроники, литература воспроизводит события в их внутреннем сцеплении, показывает *общее*. Литература не может ограничиваться изображением только того, что действительно было, так как отдельные события в их истинном виде, в той последовательности, в которой они развивались, недостаточны для раскрытия существенного в человеческой жизни и даже могут создать ложное, неправильное представление о главном, характерном в ней. Аристотель говорил о художнике: «...или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть».³ Последние две возможности предполагают использование в искусстве народных преданий, мифологии, а также собственной творческой фантазии художника. Заостряя свою мысль, Аристотель писал: «...задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости».⁴ Встречаем мы у Аристотеля и такую формулу: «Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному».⁵ Поясняя эту формулу, Аристотель обращал внимание на допустимость, во-первых, отражения в искусстве «ходячих представлений о вещах»

¹ Я. Эльсберг. В борьбе за художественное богатство реализма. «Знамя», 1957, № 6; Е. Сурков. Когда потерял компас... «Знамя», 1958, № 2; В. Щербинга. О художественном разнообразии. «Литературная газета», 1958, № 123, 14 октября, и др.

² Н. Г. Чернышевский считал, что смысл греческого *mimesis* вернее всего передается словами «воспроизведение действительности» (Н. Г. Чернышевский. Избранные философские сочинения. Соцэкгиз, М., 1938, стр. 434).

³ Аристотель. Об искусстве поэзии. Гослитиздат, М., 1957, стр. 127.

⁴ Там же, стр. 67.

⁵ Там же, стр. 125.

(имеются в виду прежде всего мифология и предания), ибо «нелогичное» иногда бывает «не лишенным смысла...»;⁶ во-вторых, идеализации в искусстве (т. е. изображения «невозможного», ибо, говорил он, «следует превосходить образец»). «Невозможное вероятное», по Аристотелю, — это допущение, заслуживающее доверия, допущение, позволяющее лучше раскрыть в жизни общее, характерное. «Возможное, но маловероятное» — это случайное, нехарактерное: оно может произойти в действительности, но является плохим средством познания ее.

Аристотель отмечал, что в искусстве необходимым бывает и случайное, ибо оно вызывает чувство удивления, а значит интереса у читателя или зрителя. Но не всякая случайность оправдана, а лишь та, которая помогает более глубокому постижению истины: «...из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившимся как бы с намерением, например, то событие, что статуя Мития в Аргосе убила виновника смерти этого Мития, упав на него в то время, как он на нее смотрел; подобные вещи кажутся случившимися не без цели».⁷

Но все это не значит, что Аристотель допускает всякое отступление от действительных явлений, от логики. Например, не могут быть оправданы бессмыслица в произведении писателя, разного рода ошибки автора, протекающие то ли от незнания жизни, то ли от невнимательности.

Если воспользоваться современными терминами, то можно было бы сказать, что Аристотель предостерегает художников от опасности натурализма, фотографичности. В подчеркивании обобщающей сущности искусства заключается сильная сторона его эстетики. Но у Аристотеля, основывавшего свои обобщения на опыте античной литературы (где реальность содержания не перешла в реалистичность изображения),⁸ имелся определенный и заметный «крен» в сторону «вымысла» в литературе, как бы предписывающего отход от реальных явлений, от действительно случившегося в жизни. Это отметил Н. Г. Чернышевский в своей рецензии на русский перевод «Поэтики» Аристотеля.

Чернышевский подчеркнул, что писатель может в ряде случаев обходиться и без вымысла (в буквальном значении слова). Жизнь так богата, в ней так много внутренне завершенных

⁶ Там же, стр. 133.

⁷ Там же, стр. 70.

⁸ См. об этом в кн.: Л. И. Тимофеев. Проблемы теории литературы. Учпедгиз, М., 1955, стр. 166—170.

событий, достаточно ярко, раскрывающих общее, воплощающих жизненные закономерности, что писатель, говорит Чернышевский, может брать некоторые действительно случившиеся события в их истинном виде, не вводя вымышленных героев и выдуманных приключений, ибо все в происшедших событиях «развилось по необходимости, и все правдоподобно...»; в них есть и внутренняя связь, необходимость, и правдоподобие, жизненно правдивое сочетание событий и действий людей. Но не умаляет ли это творческую волю художника? В чем же тогда должно выразиться писательское творчество? В том, отвечает Чернышевский, чтобы суметь в реальных событиях, в жизни реальных людей «отделить нужное от ненужного, принадлежащее к сущности события от постороннего».⁹ Чернышевский подчеркивал роль мировоззрения писателя, его взглядов на мир, его понимания действительности. Этот корректив к эстетике Аристотеля чрезвычайно важен. Если Аристотель был проникнут некоторым «недоверием» к реальной действительности и склонен был предпочитать «прямым» «косвенные» пути и средства передачи реального содержания, то Чернышевский с полным «доверием» отнесся к действительности, к ее «способностям» давать художнику более или менее «готовый» и по содержанию и по форме материал для воспроизведения — материал, правдивая и осмысленная передача которого в образах с позиций передового мировоззрения и представляла эстетическую ценность и помогала людям в познании жизни, в ее изменении.

Отбор жизненных явлений, выделение, «выпячивание» определенных сторон действительности — вот первый результат работы творческого воображения художника. Реалистическое искусство отражает факты и явления характерные, выделяет из числа многих те, которые повторяются и, следовательно, типичны, в которых выражаются существенные стороны, важнейшие тенденции действительности. Образы такого рода мы называем типическими.

Проблема отбора и художественного осмысления (т. е. отражения в конкретно-чувственных образах) явлений социально-исторической действительности и составляет главное в проблеме типического. Один из великих представителей русского классического реализма И. С. Тургенев не раз подчеркивал, что у настоящего таланта есть «верное понимание характерных черт

⁹ Н. Г. Чернышевский. Избранные философские сочинения, стр. 437. Разумеется, Чернышевский имел в виду, что речь идет о художественной типизации, об образном отражении жизни, невозможном без творческой фантазии художника, без его «домысливания».

жизни», способность давать «сосредоточенное отражение» жизненных явлений, воспроизводить жизнь общества «в ее типических проявлениях».¹⁰ Глубокое обоснование проблемы типического в реалистическом искусстве мы находим у Горького.¹¹

Сильно ограничивал роль воображения в творческом процессе Бальзак, соглашавшийся с Вальтером Скоттом, что писатель (имеется в виду писатель-реалист) вообще ничего не выдумывает и что даже детали редко принадлежат ему. «Единственное, — писал Бальзак, — что исходит от него, — сочетание событий, их литературное расположение...»¹² Факты и их подробности, связанные с различными жизненными сюжетами, с различными историями реальных людей и их психологическими чертами, художник в свете своего понимания жизни сводит вместе в новую единую историю жизни и, таким образом, дает обобщение жизни, цельное представление об обществе, о тех или иных слоях его, о людях определенной эпохи.

М. Горький говорил о том, что художник часто добавляет к реальному «по логике гипотезы» от себя и прибегает к «поэтическому преувеличению реальных фактов».¹³ М. Горький называл это художественным вымыслом или «домыслом», без которого, подчеркивал он, невозможно искусство. С помощью творческого воображения и порою фантазии писатель стремится представить и предвидеть последствия и дальнейшие результаты данных событий. Это дает возможность писателю, отталкиваясь от определенных прототипов, развивать их реальные черты в психологической последовательности, их реальные действия в их возможном дальнейшем развитии. Жизнь, реальное — исходный пункт. Творческое воображение помогает художнику вскрыть и ярче показать главное в событиях, полнее обрисовать человеческий характер, обогатить жизненный материал по законам самой жизни, в соответствии с природой изображаемых явлений, развить его в новую вероятную цепь событий, в новую возможную картину.

Таким образом, писатель может соединять, сочетать строгую реальность с художественным вымыслом и даже строить произ-

¹⁰ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XI, Изд. «Правда», М., 1949, стр. 364; И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, ГИХЛ, М., 1934, стр. 302, 291.

¹¹ См. об этом в статье К. Д. Муратовой «М. Горький о проблеме типического в литературе» в сб.: Вопросы советской литературы, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956.

¹² Оноре Бальзак, Собрание сочинений в 15 томах, т. 15, Гослитиздат, М., 1955, стр. 458.

¹³ М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 312, 255.

ведение главным образом на основе вымысла, показывая, если использовать выражение Аристотеля, «возможное по вероятности или по необходимости» и таким путем достигая того же результата — правдивого обобщения явлений действительности.

Получается цепочка: реальный, жизненный материал, действительность; отбор, выделение отдельных ее сторон; концентрация характерных явлений действительности в конкретно-чувственных образах; творческое развитие («по логике гипотезы») тех или иных явлений жизни, поэтическое «преувеличение» характерных явлений, фактов. Не всегда легко проследить и заметить в каждом конкретном случае линии «перехода» реального жизненного материала в художественный вымысел. Не всегда эту переходную грань можно установить с точностью, но происхождение вымысла и его необходимость в художественном творчестве ясна. Вымысел должен служить той же цели, что и изображение действительных событий, т. е. живой передаче жизненной правды, реального содержания, раскрытию сущности вещей, характерного в жизни.¹⁴

Так постепенно мы подходим к художественной условности, ибо создание образов «по логике гипотезы» или на основе приема преувеличения, т. е. с помощью творческого воображения и фантазии, вносит в искусство известный элемент условности, т. е. приводит к некоторому отходу от «форм жизни» (Чернышевский), от правдоподобия.

2

Какие же конкретные виды условностей применяются в реалистическом искусстве? Как связаны они с принципом правдивого изображения действительности, верной передачи жизненного правдоподобия?

Некоторые условности в реалистической литературе могут объясняться влиянием традиции. Реалистическая литература не может просто порвать со всем прошлым и творить в абсолютно новых формах. Старое живет в новом, и отживающие свой век традиции могут некоторое время служить новой скла-

¹⁴ О роли художественного вымысла в правдивом отображении действительности см. в указанной выше статье К. Д. Муратовой, в книгах Н. Шамоты «О художественности» (Изд. «Советский писатель», М., 1954, стр. 158—162), Л. И. Тимофеева «Проблемы теории литературы» (стр. 170, 195—197), Л. В. Щепиловой «Введение в литературоведение» (Учпедгиз, М., 1956, стр. 33—37, 240—241, 252—254), в редакционной статье «К вопросу о типическом в литературе и искусстве» в журнале «Коммунист» (1955, № 18).

дывающейся литературной закономерности (например, принципы драматургии классицизма в реалистической комедии Грибоедова «Горе от ума»).

Нельзя также забывать того, что некоторые условности в искусстве возникли органически и слились с самим представлением о художественности. Когда-то некоторые из них воспринимались как нечто безусловное. Таковы, например, формы басни с персонажами из мира животных, наделенных человеческими качествами: ведь жанр басни коренится в глубокой древности, в тех временах, когда человек, стремясь понять окружающий его мир, придавал ему человеческие формы и свойства, объяснял его по своему подобию.

Связь условности с традицией отмечал И. Тэн. Он так характеризовал роль художника-творца в истории искусства: «Изобретать, выходя за черту условности и предания, — именно и есть... как бы родовая обязанность истинного гения».¹⁵

Среди художественных условностей есть такие, которые, в сущности, становятся общепринятыми и поэтому теряют в глазах читателя или зрителя условный характер и являются уже безусловными, перестают ощущаться как условность и рассматриваются как общепринятая обычная форма художественности. Эту категорию условностей можно сравнить с языком, с речью, т. е. с исторически сформировавшейся системой условного звукового обозначения явлений и выражения человеческих размышлений о них. В них выражаются некоторые условия художественного творчества вообще, характерные черты художественной формы. Такова условность сценического, театрального воспроизведения жизни, таковы некоторые особенности скульптуры (отсутствие глаз, белый цвет человеческой фигуры), условности в пределах тех или иных жанров (разговор животных в басне; фантастика в сказке), условности в художественной системе различных литературных школ и направлений в национальных литературах (образы соловья и розы в персидской лирике; особая форма четверостиший — рубайи — в восточной поэзии и т. д.).

В прозе часто изображаются интимные переживания людей. Рассказывая об этом, писатель, в сущности, говорит о вещах, которых он заведомо, наверняка не мог знать. Предполагается, что от него не может укрыться никакая интимная тайна. Художник ставится как бы выше обыкновенного человека, который этих тайн узнать не может. Претензию художника на то, чтобы

¹⁵ И. Тэн. Чтения об искусстве. СПб., 1912, стр. 167.

быть, так сказать, всезнающим, как бог, читатель не только не оспаривает, но просто не замечает.

Писатели-реалисты нередко прибегают к приемам «сокращения» реального материала. Чехов говорил: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам».¹⁶ Примеры таких «вырезов», неразрывно связанных с неподражаемым чеховским художественным лаконизмом, можно найти во многих его рассказах.

В этой связи интересно отметить, что когда по рассказу «Анна на шее» ставился фильм, сценаристу и режиссеру пришлось прибавить «недостающие звенья», пропуск которых в кино не проходит так безболезненно, как в литературе. Пришлось реставрировать и «предысторию» — жизнь Ани до замужества (а рассказ начинается прямо со свадьбы), а концовку рассказа продолжить «от себя», показать, как опустился Петр Леонтыч, отец Ани, как было описано его имущество и он вместе с детьми был выселен из квартиры. Немало «вырезов» художника восстановлено и в середине сюжетной канвы. То, что читатель легко «подставлял» при чтении рассказа, осталось бы в кино невысказанным, и это помешало бы передать чеховскую идею, чеховскую жизненную правду.

Встречаются и другие общепринятые условности в повествовании.

В «обычном» реалистическом произведении идеи — это те выводы, которые делает читатель из прочитанного (иногда при помощи автора, подсказывающего эти выводы); идеи вырастают из жизненного материала как выводы о сущности изображенных явлений. Таков, например, роман «Обыкновенная история» И. Гончарова.

Но нередко реалистические произведения строятся иначе, как бы «по заданному тезису»; идея, основное положение становится не только внутренне, но и внешне организующим началом в произведении, композиционным стержнем изложения. Таковы «Кто виноват?» Герцена, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Кандид» Вольтера, «Люди или животные» Веркора. В этом есть известная условность. Конечно, всякие произведения в известном смысле «иллюстративны», ибо они создаются по заранее обдуманному плану и соответствуют кристаллизовавшейся у автора мысли, отражение жизни в них не зеркально, не непосредственно, дается сквозь призму клас-

¹⁶ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений, т. 15, Гослитиздат, М., 1949, стр. 51.

совых взглядов автора, его жизненного опыта и т. д. Но мы говорим о подчеркнутой «иллюстративности».

Применяются определенные условности в сюжете, в разработке фабулы. Например, допускаются разного рода отступления от хронологического принципа. Писатель иногда сознательно «перемешивает» главы своего произведения. Так, в романе современного английского писателя Грэхема Грина «Тихий американец» первая глава излагает события, последовавшие после бесславной гибели американца Пайла от руки вьетнамских патриотов (следствие по делу; переживания лиц, знавших Пайла). Во второй главе романа рассказчик, французский капитан Виго, вспоминает о своем знакомстве с Пайлом, и в конце главы автор возвращает читателя к настоящему времени. В третьей главе воссоздается недавнее прошлое (выясняется, что представлял собой Пайл, проводник американской колонизаторской политики в южном Вьетнаме) и опять возвращение к настоящему времени (как подвигается следствие). Так, «перевивая» изложение материала, автор достигает определенного эффекта, ставя читателя как бы в положение вдумчивого следователя, старающегося объективно разобраться в происшествии и по частям, по мере своих усилий, добывающего правду о смерти Пайла.

Исторически сложилась практика использования различных форм условностей в рамках различных жанров. То, что будет неоправданным, искусственным в одном жанре, может быть вполне уместным и естественным в другом. Так, например, формы гиперболы почти не применимы в социально-психологическом романе, насыщенном бытовыми подробностями, приметами обывденной действительности. Но эти же приемы могут быть широко использованы в сатире, где отход от форм жизни помогает достичь цели — осмеяния отрицательного явления: присущие этому явлению противоречия между внешним видом и внутренним содержанием, уродливость, внутренняя пустота и т. п. с помощью гиперболы подчеркиваются и выделяются более ярко, рельефно. Поэтому в реалистической сатире наряду с раскрытием живых черточек быта и психологических особенностей людей («Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина) практикуются приемы сатирического преувеличения и даже карикатуры («История одного города»). Условность здесь заключается в том, что сатирик берет одну сторону явления, одно соотношение и резко, двойной чертой подчеркивает его. Следует, однако, иметь в виду замечание И. С. Тургенева относительно того, что не всякая карикатура оправдана в реалистической литературе. Карикатура бывает двух родов: «...одна

преувеличивает истину¹⁷ как бы посредством увеличительного стекла, но никогда не изменяет всецело ее существа, другая более или менее сознательно отклоняется от жизненной правды и соразмерности». ¹⁸ Только первая из них сохраняет способность правильной передачи истины. Применение условности даже в карикатуре ограничивается совершенно определенными требованиями жизненной правды.

Относительно символики и символов следует сказать, что символ оправдан и уместен, когда он как бы увенчивает реальный образ, является его завершающим штрихом, создается как надстройка над реалистически-бытовой основой. Если связь символа с этой реальной основой не будет раскрыта, если в символическом образе форма внешняя будет выступать «как нечто случайное по отношению к ее значению», ¹⁹ если символ не будет в чем-то отражать содержания самого представления, то символ будет непонятным, нарушится единство значения и образа в символе, и он станет простым условным значком, иероглифом. Такой символ обедняет искусство и, следовательно, уводит его от жизни, от жизненной правды. Символ в реалистическом искусстве — это крайняя степень конденсации типического содержания, это вид обобщения, позволяющий обозначимому «просвечивать» в конкретном единичном явлении.

3

В критической литературе высказывалось мнение, что тенденция к более частому использованию условности вообще отличает литературу XX века от литератур предшествующих эпох. Так, некоторые участники дискуссии о реализме в Москве (апрель 1957 года), стремясь указать черты своеобразия литературы XX века, утверждали, что писатели-реалисты XX века якобы широко — более широко, чем представители классического реализма, — обращаются к условности (гипербола и гротеск, сложно-ассоциативное построение стихов, символы как выражение «крайних» степеней обобщенности). Но поиски по линии формы вряд ли могут дать ответ на поставленный вопрос. Ведь все эти формы условности использовались в литературе прошлого: гиперболу и гротеск мы находим у великих сатириков прошлого; сложно-ассоциативное построение стиха — в ки-

¹⁷ Ср. у Белинского: «... карикатура есть только преувеличение истины в смешном виде...» (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 356).

¹⁸ И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, Гослитиздат, Л.—М., 1933, стр. 169.

¹⁹ Так Гегель охарактеризовал форму в романтическом искусстве (Гегель, Сочинения, т. III, М., 1956, стр. 346).

тайской классической лирике, в поэзии Уитмена; символы же столь древняя форма, что еще в своей эстетической системе Гегель выделял этап символического искусства.

Условность не относится к числу характерных признаков прогрессивной литературы XX века. Это лишь один из ее элементов, творчески унаследованных (а значит, и порою внутренне преобразованных) от литературы прошлого, используемых в новом «контексте», для выражения новых идей и нового жизненного содержания.

Иного взгляда придерживаются представители декадентства, культивирующие, как известно, условность; они утверждают, что в ней именно и состоит своеобразие литературы современной эпохи. Условность играет у них роль основного эстетического оружия в борьбе против идейного, содержательного, реалистического искусства.

Односторонняя, доктринерская ориентация на условность искажает и даже полностью вытравливает в искусстве не только жизненное правдоподобие, жизненную правду, но и всякое реальное содержание. Это хорошо видно на примере творчества большого художника Пикассо: только тогда, когда художник отходит от условных приемов «абстрактного искусства» или сохраняет за ними подчиненное значение, он выступает как творец подлинных художественных ценностей (картины «Мать», «Сыновья»). Условность, сделавшаяся принципом творческой работы художника, не только превращает живой многокрасочный мир в схему и ведет к утрате жизненной правдивости искусства, но и обескровливает его, вытравливает специфику искусства, заставляет беднеть «язык образов», ведет к формализму.

Искусство бессодержательное, убогое, примитивное, формалистическое — таков результат деятельности декадентства во всех его ответвлениях (футуризм, сюрреализм, дадаизм, абстракционизм, «формизм» и пр.). Главная тенденция современного буржуазного упадочнического искусства — формализм. Формалисты, — говорил А. Фадеев, — отрывают «достижения и открытия в области формы, сделанные более или менее крупными поэтами», от той функции, которую они играли в произведениях этих поэтов, используют эти открытия не по своему назначению, канонизируют их, обезличивают, превращают в трафарет.²⁰ Художественная форма превращается у формалистов в самоцель, в бессмысленное сочетание «приемов», в никому не понятную «условность».

²⁰ А. Фадеев. За тридцать лет. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 105.

Условность в декадентской литературе порою выливается в прямой распад художественной формы. Произведения почти невозможно читать, понимать. Господство условности ведет к стандарту и однообразию в искусстве, порождает «холодную скованность формы», мешающую художнику, как говорил А. Фадеев, «проявить тенденцию в высоком смысле».²¹

К сожалению, некоторые польские художники и искусствоведы отстаивают принципы «формизма» и «абстрагизма». В журнале «Польша» за 1956 год мы находим такое заявление: «Нет искусства без деформации» (Е. Чвертня). Или: современные художники «ищут не столько самой свежести в восприятии природы... сколько способа представления предметов так, чтобы они метафорично выражали (кроме конкретного содержания в изображении чувства) современное, присущее эпохе техники и быстроты, восприятие пространства, формы и движения» (М. Червинский).²² Если учесть, что эти декларации сопровождаются выражением сожалений, что «в недавнем прошлом» искусство было «принесено в жертву пропагандистской роли», то станет ясной антиреалистическая, формалистическая и просто обывательская позиция этих авторов.

У абстракционистов исчезают образы реального мира, пропадает художественная конкретность, теряется связь между образами искусства и «реальным образом» жизни, и искусство превращается в калейдоскоп детски-примитивных фигур и геометрических элементов, в никому не понятную, зашифрованную метафору.

Современный модернизм наглядно демонстрирует, какой не должна быть условность в искусстве, какая условность губит искусство. Искусство превращается то в рассчитанную на узкий круг буржуазно-интеллигентской элиты художественную систему, лишенную подлинной коммуникативности (символизм, сюрреализм), то в примитивную систему абстрактного искусства — карикатурное подражание детски-наивным рисункам, наконец, просто в откровенную бессмыслицу.

4

В нашем литературоведении в прошлом зачастую отрицалась условность в социалистическом реализме; выражалось мнение, что условность свойственна лишь буржуазному и мелкобуржуазному искусству, что всякая условность может лишь помешать советскому писателю выразить жизненную правду.

²¹ Там же, стр. 338, 356, 357.

²² «Польша», 1956, № 8, особенно см. стр. 9—11.

Такая тенденция возникла, впрочем, не случайно. Ведь советской литературе на первых порах пришлось сосредоточить свои силы на борьбе со всякого рода литературными группами и течениями, утверждавшими, что художественная условность составляет главное в литературе (эпигоны символизма и футуризма, имажинисты, теоретики Лефа). Были и в творческой практике начала 20-х годов у отдельных крупных советских художников случаи неудачных творческих поисков, преувеличенного внимания к внешней формальной изощренности, ложно понятому «новаторству», что в дальнейшем они сами признавали («переставленные» главы в романе «Города и годы» К. Федина; «орнаментальный» стиль в ранних рассказах В. Иванова, А. Фадеева).

Много внимания уделил вопросу об условности А. Фадеев. Он считал вульгаризаторским отрицание условности в художественной системе советской литературы, в частности символической, «гиперболизации образа», «типичности, связанной со сгущением, обобщением», элементов фантастики и сказочности и даже элементов «романтической формы».²³ Не раз приходилось Фадееву обосновывать право советского писателя на использование условности.

А. Фадеев отмечал, что в социалистическом реализме (как и в искусстве прошлых веков) заметны (и законны) различные способы образного выражения. Основной способ — это «копирование, повторение действительности и бытовых деталей», типизация через бытовые детали.²⁴ (Такого рода способ главенствует, например, у самого Фадеева, Шолохова, Малышкина, Павленко, Федина, в советском театре, в реалистической живописи). Суть его состоит в том, что писатель, по словам Фадеева, «старается вас перенести в действительную бытовую обстановку изображаемых людей».²⁵ Это основная линия в советском искусстве. Но советские писатели, говорит А. Фадеев, не отказываются от использования условности. Некоторые писатели стремятся «передать содержание, избегая бытовых подробностей», заменить бытовые, «натуралистические» мотивировки условными.²⁶ На этой основе могут быть созданы произведения «синтетического монументального реализма», «синтетические формы».²⁷

²³ А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 663, 802, 895, 897.

²⁴ Там же, стр. 127, 118.

²⁵ Там же, стр. 143.

²⁶ Там же, стр. 143, 118.

²⁷ Там же, стр. 144, 127.

К вопросу о значении условности в художественном творчестве А. Фадеев особенно часто возвращался в последние годы жизни. В 1948 году он писал о том, что классический реализм дает примеры использования «романтической формы»; так, например, Лермонтов создал наряду со строго реалистическим «Героем нашего времени» поэмы «Мцыри» и «Демон», в условной форме правдиво передавшие глубоко жизненное содержание. А. Фадеев считает правильным утверждение, что «реализм допускает не только форму обязательного внешнего жизнеподобия, а форму условную, лишь бы она была правдивой».²⁸ Здесь интересно отнесение Фадеевым поздних лермонтовских поэм «Демон» и «Мцыри» к реалистическим произведениям.

Действительно, «Демон» Лермонтова представляет собой яркий пример правдивого изображения характера, взятого вне обыденной обстановки и представленного в фантастическом образе. Когда Лермонтов в поэме «Демон» рисовал живой олицетворенный образ носителя «духа отрицанья, духа сомненья» — образ условный, он не только с большой силой интенсивности передавал черты реального характера, близкого Печорину, но и сильнее выделял, подчеркивал самое главное в нем — его мятежную настроенность и внутреннюю опустошенность, его могучий порыв и горькое понимание тщетности этого порыва.

Что дает нового образ Демона наряду с образом Печорина? «Космический» образ Демона резко подчеркивает громадность его стремлений и смелость его «отрицанья». Высокие снежные скалы, с одной стороны, и «хоры стройные светил», плавающие «на воздушном океане», с другой, — вот безграничная сфера его исполненного полета. Демон дерзко парит и действует в пространствах широкого мира, не считаясь не только с законами людей, — тех, кто внизу, но и с установлениями самого творца вселенной. Так условная форма позволяет обогатить реалистический вариант темы. Условность — не простая прихоть поэта, а одна из форм, в которую выливаются его творческие поиски, к которой он естественно приходит в своем стремлении наиболее рельефно выразить какие-то стороны реального.

Подобных примеров использования «романтической формы» мы найдем немало в мировой реалистической литературе («Гамлет» и «Макбет» Шекспира, «Медный всадник» и «Русалка» Пушкина, «Что делать?» Чернышевского, «Песня о Буревест-

²⁸ Там же, стр. 415.

нике» Горького и т. д.). Чем отличаются эти произведения от произведений романтиков? В произведениях реалистов имеются, кроме того, социально-историческая конкретность содержания, бытовые детали, правдоподобие сюжета и образов, реальные мотивировки и объяснения происходящего. Романтики основываются главным образом на творческой фантазии и обычно пересоздают реальный мир и его формы, отказываясь от правдоподобия обстоятельств и жизненной характерности образов. Если же они и вводят в произведение бытовые реалистические детали, то вовсе не для того, чтобы представить реальный мир и «образ времени», а для других целей: выражения иронического отношения к «прозе» жизни и более рельефного образного воплощения специфического романтического содержания, романтических идей.

В 1950 году А. Фадеев в выступлении на собрании московских писателей отмечал, что противники условностей в литературе (гротеска, гиперболы и т. д.), в сущности, стремятся вывести за пределы реализма сатиру, которая невозможна без этих художественных форм.

Наконец, специально остановился А. Фадеев на вопросе об условности в своей последней по времени большой критической работе — «Заметках о литературе» (1955). Здесь он суммировал ранее высказанные мысли и конкретизировал в ряде пунктов свой взгляд на условность в литературе. «Жизнь нашу и завтрашний день наш, — писал он, — можно изображать и в форме, родственной классическим реалистическим романам, то есть на бытовой основе, и в форме, родственной „Фаусту“ или „Демону“, то есть в форме романтической или сказочной, или условной, в общем, в любой форме, позволяющей видеть правду».²⁹ «Все должно быть по существу жизненно, не обязательно все должно быть жизнеподобно».³⁰

Таким образом, Фадеев связывал вопрос об условности со стилевым многообразием советской литературы, с богатством художественной формы социалистического реализма.

Интересны некоторые конкретные примеры условности, которые приводил А. Фадеев.

Впервые А. Фадеев затронул вопрос об условности в 1934 году, давая в одной из своих речей краткий анализ и оценку 3-го тома романа «Бруски» Ф. Панферова. Фадеев, между прочим, тогда сказал, что Панферов иногда упускает хорошие возможности плодотворной оригинальной разработки

²⁹ Там же, стр. 663.

³⁰ Там же, стр. 661.

своих богатых жизненных наблюдений. Так, например, в «Брусках» есть такой эпизод: середняк Никита Гурьянов, не желая идти в колхоз, отправился искать по стране место, где нет коллективизации, нет социалистического строительства, где можно было бы «спокойно» жить по-старому, и, естественно, не найдя такого места, возвратился обратно в свое село. Этот эпизод, говорил Фадеев, можно было бы развернуть в широкую картину, полную глубокого смысла: «...если бы хватило смелости, то образ крестьянина Никиты Гурьянова можно было бы перенести в план как бы „нереальный“ с точки зрения формальной, в план несколько условный... Можно было бы заставить Никиту Гурьянова проехать нашу страну от Балтийского моря до Тихого океана, от Черного моря до Северного, заставить Никиту встречаться с ударниками, с передовыми колхозниками, с учеными, с нашими аэронавигаторами и т. д. и через его путешествие по всей стране изобразить как бы разрез всей страны социализма, а Никиту Гурьянова сделать последним мелким собственником на этой земле».³¹ Если внести, говорил А. Фадеев, в рассказанную Ф. Панферовым историю «элемент условности (как в приключениях Дон-Кихота)», то при хорошем исполнении получился бы оригинальный роман огромной силы обобщения.

Как известно, пожелания А. Фадеева до некоторой степени по-своему реализовал А. Твардовский в своей поэме «Страна Муравия». Сам А. Твардовский позднее вспоминал, что именно в период создания этой поэмы он начал понимать, что художественная условность не противоречит реализму изображения. Он пришел к заключению о законности условности в изображении действительности, о праве писателя на «преувеличение и смещение деталей живого мира в художественном произведении...»³² Все это, по признанию Твардовского, помогало ему «оторваться» от единичного факта, преодолевать эмпиризм и переходить к более широким обобщениям жизненных явлений.³³

Этот эпизод в истории советской литературы весьма знаменателен: вопрос об условности возник в самой практике литературной жизни и в ней же и получил талантливое разрешение. Вопрос об условности (в данном случае условность сюжета)

³¹ Там же, стр. 127.

³² А. Твардовский. Стихотворения и поэмы, т. I, Гослитиздат, М., 1951, стр. 10.

³³ См. об этом в статье П. Выходцева «А. Твардовский и русская классическая традиция» («Вопросы советской литературы», III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 202 и сл.).

встал как живой, отнюдь не схоластический вопрос развития нашей литературы.

Другой пример, который мы находим в литературно-критических работах Фадеева, относится к 1950 году. В выступлении на собрании московских писателей Фадеев остановился на оценке поэмы Н. Тихонова «Киров с нами». Он критиковал тех, кто считал образ Кирова, который, победив смерть, идет по улицам осажденного Ленинграда, не реалистическим, кто пытался объяснить поэму Н. Тихонова стоящей вне социалистического реализма.³⁴ Образ Кирова, шагающего в «железных ночах» героического Ленинграда, конечно, носит черты известной условности, но как она помогает поэту неожиданно ярко передать величие и героизм защитников великого города, их непреклонный кировский дух, их верность революционным традициям города, с жизнью которого так близко связан был С. М. Киров — любимец ленинградских трудящихся.

В 1955 году А. Фадеев указал еще на один удачный пример использования условности в нашей литературе — пьесу «Золотая карета» Л. Леонова.³⁵ Эта пьеса даже во втором варианте встречена была скептически рядом литературоведов, привыкших к «наружному» правдоподобию в драматургии и всякое отступление от него считавших предосудительной условностью. А. Фадеев сказал, что они не поняли своеобразия пьесы Леонова, которая не может быть сведена к «обычному» реализму на бытовой основе.

В чем оригинальность «Золотой кареты»? В драматургии Леонова — говоря известными словами Горького — реалистическое обобщение доведено до степени символа. В пьесе символично не только название, но и самые образы (например, полковник Березкин — это совесть Отечественной войны). Леонова интересует не только сам по себе случай, давший основу сюжету, не только сами по себе конкретные образы офицера, ученого, председателя горсовета (хотя они охарактеризованы социально, профессионально и психологически очень точно и выразительно), но и общее значение конфликта, раскрывающего качества советских людей, как людей большой души, неподкупной честности, несгибаемого мужества, яркой мечты; его интересует общее, философское значение психологических контрастов между героями как выражения противоположных жизненных концепций, представлений о назначении человека — советских и эгоистически-мещанских. Многие реплики персонажей наряду с конкретным смыс-

³⁴ «Литературная газета», 1950, № 90, 3 октября.

³⁵ А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 661, 769.

лом таят в себе «второе» звучание, задевают в душе читателя и зрителя иные струны и побуждают к раздумьям и размышлениям о смысле жизни, о творческом труде, о нашем будущем. «Золотая карета» — это, как отмечала наша критика, торжественно-символическая поэма о крепости и чистоте души народной.

Примеры, почерпнутые нами из литературно-критических работ А. Фадеева, убеждают в обоснованности и справедливости его вывода относительно возможности использования условности в советской литературе.

На вопросе об условности в литературе останавливались и другие советские писатели.

Как известно, к приему преувеличения часто прибегал в своем творчестве В. Маяковский, хорошо понимавший, что применение гиперболы требует от художника и чувства меры, и понимания того, когда она уместна.

У Маяковского встречается ряд высказываний относительно гиперболы в литературе, основанных главным образом на обобщении своего творческого опыта.

В статье «Как делать стихи» (1926) поэт писал: «Один из способов делания образа, наиболее применяемый мною в последнее время, — это создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой.

Чтобы прассыпную разбежался Коган,
встреченных увеча пиками усов.

Коган становится, таким образом, собирательным, что дает ему возможность бежать врассыпную, а усы превращаются в пики, а чтобы эту пиковость усугубить, валяются кругом искалеченные усами».³⁶

Не только в стихах, но и в сатирических пьесах Маяковский удачно применял этот прием. К периоду создания «Бани» относится знаменитое двустишие Маяковского, декларирующее его позицию в этом вопросе:

Театр не отображающее зеркало,
А — увеличивающее стекло.³⁷

Если Маяковский в основном имел в виду прием преувеличения в том именно смысле, в каком он применяется в карикатуре, то М. Горький подчеркивал обычно другие возможности худо-

³⁶ В. В. Маяковский, Собрание сочинений, т. X, Гослитиздат, М., 1941, стр. 240.

³⁷ Там же, т. XI, Гослитиздат, М., 1947, стр. 402.

жественного преувеличения, а именно — возможность создания «крупных» образов современников, ярко и пафосно раскрывающих величие его духа и его преобразовательных дел и начинаний, а также возможность художнического проникновения в завтрашний день, в будущее. М. Горький говорил, что писатель социалистического реализма «должен мыслить гипотетически, а гипотеза — домысел — родная сестра гиперболе — преувеличению...»³⁸ Связывая вопрос о преувеличении с ролью в творческом процессе воображения художника, Горький считал особенно важной задачей советского писателя изображение процесса становления «третьей действительности», раскрытие с «высокой точки зрения» перспективы революционного переустройства мира, осуществляемого советскими людьми.

К условности как художественно выразительному средству не однажды обращался в прозе Л. Леонов. Мы имеем в виду не только его ранние рассказы в духе условной «орнаментальной» прозы, а и некоторые зрелые его произведения, например «Дорогу на океан», «Русский лес».

В «Дороге на океан» элемент условности есть в структуре романа, в способах раскрытия центрального образа — старого большевика Курилова. Как Леонов раскрывает его внутренние качества, его устремленность в будущее, его активный гуманизм? Вот что говорил сам писатель относительно особенностей построения романа: «... большевика Курилова назначают начальником политотдела дороги, которая работает очень плохо. Но он заболевает и почти сразу уходит с этого места. У него гипернефрома почек плюс камни в почках. Это безумно болезненный недуг.

«Критики упрекали меня в том, что я не показал Курилова на работе. Я отвечал: дорога работает плохо, приходит большой человек, крупный большевик, и дорога работает хорошо. Это обычное решение вопроса. А мне интересно взять человека с громадным внутренним миром и вырвать его из привычной для него обстановки, оставить его одного. Труднее человеку переносить себя в одиночестве, когда единственный его собеседник — он сам. Тогда-то и обнаруживается, чего человек стоит».³⁹

Нужно учитывать, что цитируется лишь запись беседы с Леоновым, и не все формулировки здесь нужно воспринимать как совершенно точное выражение мысли писателя, но смысл

³⁸ М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, стр. 255.

³⁹ Запись беседы с Л. Леоновым. В кн.: «Золотая карета», материалы к постановке пьесы Л. Леонова, изд. Всероссийского театрального общества, М., 1946, стр. 4—5.

высказывания совершенно ясен. Леонов намеренно взял своего героя вне практической деятельности, чтобы в этой обстановке, когда стремительный бег многообразной деятельной жизни героя внезапно был резко приторможен, раскрыть то, что в потоке повседневных дел порою затушевывалось — богатство духовного мира коммуниста, его философию и этику, широту его кругозора, его глубокое проникновение в «третью действительность».⁴⁰ Некоторая условность приема здесь налицо, и она нисколько не помешала автору показать высокие качества человека социалистической эпохи. Как это в данном случае ни звучит парадоксально, но можно сказать, что в целях углубленного психологического раскрытия образа современника Леонов взял его вне типических обстоятельств его жизни и добился определенного творческого успеха. Лишнее свидетельство тому, что шаблон плох не только в тех случаях, когда речь идет о повторении слабого и плохого, но и в тех случаях, когда имеется в виду копирование хорошего и сильного. Леонов мог написать «Дорогу на океан» по типу той же «Соти», где коммунист Увадьев показан во всей сложности его повседневной практической деятельности, но писатель решил не повторять своего хорошего романа и пойти иным путем, который также приводит к хорошему результату, если по этому пути идти правильно.

Возьмем другой пример из творчества Л. Леонова — роман «Русский лес». Здесь также мы найдем мастерское использование условности в композиции.

Леонов почти все время чередует главы, посвященные настоящему (первый год Отечественной войны), с главами, воссоздающими эпизоды далекого (дореволюционного) и близкого (20—30-е годы) прошлого. Автор ведет повествование о событиях прошлого и настоящего, как о событиях как бы «единовременных», различающихся только «внешне», по своему историческому и социально-бытовому декоруму. Внутренне, органически — и различные пути Вихрова и Грацианского в годы накануне Октября, и их первые столкновения в 20-е годы на научном поприще, и «проработки» Вихрова Грацианским в 30-е годы, и поведение обоих героев в период войны — все это различные проявления конфликта между человеком, близким народу, преданным родной стране, и человеком, потерявшим связь с народом, равнодушным и к судьбам родины, и к ее природе, между человеком творческой мысли, проявляющим огромную самоотверженность во имя достижения большой цели, во имя

⁴⁰ Об этом подробнее в моей книге: Романы Леонида Леонова, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954.

подлинного гуманизма (Вихров), и человеком нетворческим, духовно неполноценным, чуждым человечности и высоких исканий (Грацианский). Возвраты назад как бы помогают более ясно представить величие и благородство жизненного дела Вихрова и сорвать покровы с подлого маленького человечка Грацианского, полного зависти к другим людям, холодного себялюбца и предателя. Далекие экскурсы не удаляют читателя от постижения сущности характеров, а наоборот, приближают к пониманию этих диаметрально противоположных типов, как бы дают возможность найти тот корень, то зерно, из которых они росли.

Совершенно неожиданно и оригинально Леонов «расшифровывает» до самого последнего «донца» Грацианского. Автор описывает эпизод из поры юных лет этого «героя» — его невероятно романтическое знакомство с «дамой Эммой». В этом эпизоде «обольщения» молодым Грацианским мнимой жены жандармского полковника (оказавшейся в действительности проституткой, работавшей по заданию охраны и выведавшей у юнца сведения о подпольной революционной студенческой организации) рельефно обнажена сущность этого типа, порожденного буржуазно-мещанской средой, вскрыты истоки его поведения в дальнейшем, причины «неисправимости» этого фальшивого человека. Уже в этом раннем эпизоде его жизни проявилась и несерьезность его заигрываний с революционно-настроенной молодежью, и его тщеславие, и его склонность к аморальным деяниям, и его эгоистическая самовлюбленность, мешающая ему правильно видеть и оценивать людей, и его трусость, и, наконец, его политическое падение.

Недаром писатель дает эту «начальную» сцену почти в самом конце романа, накануне окончательного разоблачения Грацианского: начальный эпизод жизни, тщательно им скрываемый, как бы бросает свет на всю его последующую жизнь, делает ясным, на что мог быть способен этот человек в один из поворотных моментов его жизни. Так «невероятное происшествие» оказывается ярким художественным средством раскрытия сущности характера. Автор как бы ставит своего героя в различные условия, обстановку, «испытывает» его качества, выявляет его потенции, его возможности, заставляя таким образом «выйти наружу» все то, что в обычной обстановке таилось в глубине, было выражено неясно, неполно. Эпизод с дамой Эммой кажется случайным в жизни Грацианского, но это та самая случайность, которая таит в глубине закономерность и помогает художнику раскрыть последнюю естественно, как бы следуя логике обыденной жизни.

В реалистическом произведении иногда воспринимаются как условность случайные встречи героев. Обнаруживая случайность такого рода, критики иногда говорят то о слабом мастерстве писателя, то о его неумении строить сюжет, то о его пренебрежении убедительными мотивировками. Но, конечно, вопрос о случайных встречах не всегда может быть решен так просто и легко.

Так, в «Русском лес» Поля Вихрова случайно встречается в бомбоубежище и разговаривает с Грацианским, человеком, который своими публичными нападками на ее отца подорвал у нее веру в себя; также случайно она встречается за линией фронта, на оккупированной территории, с отцом сводного брата, немецким старостой, который помогает ей спастись из плена; случайно ей помогает вынести вещи с перрона и сесть в трамвай Сережа, ее сводный брат (которого она до этого не знала). Эти случайные встречи являются, во-первых, естественным в практике романистов средством группировки характеров и быстрого включения их в цепь событий, в ходе которых разрешаются их жизненные судьбы, происходит их дальнейшая духовная эволюция.

Но дело не только в этом. Леонов в каждом случае мотивирует случайные встречи. Так, встреча Поля с Грацианским позволяет сразу же поставить лицом к лицу Полю, человека новой морали, представителя поколения, которому суждено увидеть жизнь коммунистического общества, с человеком старой, буржуазной морали, духовно деградирующего и только ловко скрывающего от окружающих гнилостные процессы в своей душе. Автор сразу же сталкивает два противоположных характера, двух людей разных миров, и эта первая встреча много дает для понимания и самой концепции произведения, и симпатий и антипатий автора.

Встреча эта мотивирована и в бытовом плане. Поля могла встретиться с Грацианским именно в бомбоубежище, среди стариков, детей и женщин, потому, что Грацианский предоставлял другим мужчинам право защищать родину, сам же запасся дома достаточным количеством продуктов, надеясь переждать долгую осаду. Где же с ним можно было встретиться, как не в районе собственной квартиры, в которой он спасается от опасностей, грозящих его драгоценному здоровью?..

Примеров использования условностей другого рода можно привести много. Так, М. Пришвин неизменно придавал черты русской сказки, сказочности многим своим произведениям различного жанра (у него даже есть роман-сказка «Осударева дорога»). Тяготеет к условности в драматургии И. Сельвинский

(хотя условность у него порою нарушает единство стиля — так случилось в пьесе «Большой Кирилл»).

Допустимую в искусстве условность следует отличать от искусственности, от внутренне неоправданного включения условности в повествование.

Применение условности не должно мешать автору выразить жизненную правду, не должно искажать ее, приводить к схематизму, карикатурности, к слащавой прикрашенности, не должно лишать произведение социально-исторической и национальной специфики, превращать его в собрание идеалистических «вечных истин», закрывающих путь к подлинному, глубокому исследованию жизни общества и психологии людей.

А. Фадеев говорил, что иногда условность, лишенная «бытовой ткани», приводит к «линейности, схематизму», и в качестве примера он указывал на постановки В. Мейерхольда. «Условность, доходящую до схематизма», Фадеев находил и в отдельных произведениях В. Маяковского.⁴¹

Иногда условность становится главным принципом творчества писателя. Слабость такой творческой позиции иллюстрирует, например, творчество А. Грина. У него условны страны, где происходят события и живут его герои; условны сюжеты, основанные зачастую на странном прихотливом сцеплении эпизодов, на неясных, как во сне, предчувствиях и смутных догадках героев, на внезапном вторжении необыкновенного, резко меняющего реальность, переводящего ее в план красивой сказки о прирожденном благородстве человека, о воплощении его прекрасной мечты и наступлении для него «золотого века». Такова характерная для Грина повесть «Алые паруса». Конечно, творчество А. Грина — это крайность в применении художественной условности, приводящая к утрате национальной специфики и социально-исторической определенности. К тому же гуманистическая греза о счастливой жизни людей, душевно богатых, тонко чувствующих красоту бытия и мыслью своей умеющих охватывать громадные горизонты, в творчестве А. Грина приобретает характер созерцательный, пассивный, и все это ослабляет силу произведений писателя.

Порою условность служила средством искажения жизненной правды. Б. Пильняк ввел в оборот условную фигуру «кожаной куртки» — фигуру, внешне эффектную, но далекую от жизни, дававшую неверное представление о типе большевика. В 20-е годы М. Зощенко культивировал в своих рассказах о советской жизни условный сказ, выдерживал условный стиль

⁴¹ А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 118.

речи малокультурного, примитивного, отсталого и циничного человека из мещанской среды. Жизнь раскрывалась сквозь призму сознания человека, чуждого советским людям по своей психологии, по своим взглядам, и уже это само по себе не могло не окрасить в определенные тона все творчество писателя.

Широко использует прием условности автор идейно-порочного и печально-знаменитого романа «Не хлебом единым» В. Дудинцев. Он сделал главным средством в развитии сюжета и определении судьбы гонимого изобретателя Лопаткина случайность. Только случайно уцелели технические документы Лопаткина (их сохранил добрый человек Антонович); случайностью является частная инициатива майора Бадьина, позаботившегося о пересмотре дела Лопаткина; нашлась добрая душа Надя Дроздова, самоотверженно помогавшая Лопаткину в трудную минуту жизни; по своей личной инициативе помог Лопаткину ученый Галицкий... Только случайности позволяют Лопаткину пробиваться через тысячу препятствий, нагроможденных бездушными бюрократами, занявшими якобы все ключевые позиции в столице и на периферии, в министерстве и правовых учреждениях, в исследовательских институтах и конструкторских бюро. С точки зрения авторской концепции, случайности «оправданы»: личная инициатива одиночек — единственный «просвет» в «темном царстве» якобы удушающего засилья бюрократизма. Но нельзя не видеть, что случайности в данном случае являются средством мистификации читателя, средством явного искажения жизненной правды, создания ложных, клеветнических представлений о советской действительности.

Не всякая условность хороша. Условность означает известную степень сознательного отхода от «форм жизни», от непосредственного правдоподобия. Поэтому в ее использовании необходимо чувство меры. Л. Тимофеев правильно отмечает: «Условность не противоречит реалистичности, если она не выходит за пределы реально действующих в жизни закономерностей».⁴²

Подводя итоги, следует сказать, что основным в творческой работе писателя-реалиста является отображение действительности в формах самой жизни, отражение типических явлений общественной жизни (точнее говоря, оно не «прямсе», не зеркальное, ибо индивидуализированный конкретно-чувственный образ, созданный художником, представляет собирательный, обобщенный образ, включающий черты, свойственные многим явлениям) с сохранением живых обстоятельств и деталей общественной

⁴² Л. И. Тимофеев. Проблемы теории литературы, стр. 170.

среды, бытовых подробностей жизни людей и т. д. Это — коренные черты всякого реализма, в том числе социалистического реализма. Но реализм допускает использование условностей в построении сюжета, в обрисовке образов.

Посредством тех или иных условных форм писатель добивается яркости изображения реальности, резкой точности характеристик людей, рельефного выражения своей мысли. Обращение писателя к тем или иным формам условности зависит от многих причин: и от общих идейно-эстетических задач, решаемых искусством в различные исторические эпохи, и от творческого метода и исторически развивающихся форм художественной типизации, и от особенностей жанра, и от жизненного опыта, способностей писателя, особенностей его творческой индивидуальности. Все это делает проблему изучения условности в литературе весьма сложной. Но изучать ее, несмотря на это, надо. Это, в частности, поможет в разработке одной из важнейших проблем — проблемы стилового многообразия социалистического реализма, его художественной многокрасочности и богатства.





П. С. ВЫХОДЦЕВ

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

(Народно-поэтические традиции в творчестве Д. Бедного и В. Маяковского первых лет революции).

В исследованиях советских литературоведов и критиков не раз ставился вопрос об истоках советской литературы. Однако роль народно-поэтических традиций в процессе ее формирования и развития не учитывалась. Между тем устное народное поэтическое творчество явилось наряду с традициями русской классической литературы одним из важных факторов, оказавших воздействие на выработку некоторых основных принципов советской литературы и в значительной мере определивших многие ее достижения, причем на разных исторических этапах воздействие народно-поэтического творчества на развитие советской литературы было различным и по своей силе и по своему характеру.

Выяснение особенностей использования писателями традиций народного творчества (при обязательном учете «творческого лица» художника, его эстетических позиций, а также исторического своеобразия эпохи) поможет лучше понять своеобразие проявления народности у советских писателей, а также особенности творческих направлений в развитии советской литературы. Исследование этой проблемы будет, следовательно, содействовать более продуктивному изучению некоторых методологических вопросов, связанных с историей развития советской литературы.

В настоящей работе автор, конечно, ни в коей мере не ставит задачи охватить весь круг вопросов, который связан с проблемой взаимоотношения советской литературы и народно-поэтического творчества. На материале поэзии Д. Бедного и В. Маяковского (в первые послереволюционные годы) автор делает попытку

конкретно поставить вопрос о своеобразии преломления в их творчестве народно-поэтических традиций и о значении этих традиций в становлении советской поэзии. При этом автор не ставит своей целью введение обширных материалов, касающихся фольклоризма этих поэтов. В задачу данной работы входит лишь рассмотрение некоторых принципиальных вопросов, связанных со становлением советской поэзии и ролью фольклора в этом процессе, а также выявление различных методов и путей освоения фольклора, обусловленных как творческой индивидуальностью поэтов, так и историческими особенностями времени. Поэтому главное внимание будет обращено на принципы творческой работы В. Маяковского и Д. Бедного в целом и на их подход к фольклору в частности. А это, думается, позволит лучше прояснить характер творческих направлений в советской поэзии, определившихся уже в первые годы Советской власти.

1

Советская поэзия первых пооктябрьских лет упорно искала пути овладения новым жизненным материалом, формы выражения мироощущения нового человека. Необходимость активного участия в революционной борьбе народа выдвинула перед поэтами в качестве главной задачи — решение проблемы героя и массы, личности и коллектива. В связи с этим встали вопросы: о характере социалистической лирики, о поэтических жанрах, о новом читателе, об отношении к художественному наследию и т. п. Однако в течение длительного времени многие поэты, особенно те, которые были скованы искусственными рамками различных литературных группировок, не сумели правильно осмыслить сущность революционного характера нового искусства. Одни из них, — например, пролеткультовцы, — выступая от имени пролетарских масс, противопоставили отдельной личности некоего абстрагированного «коллективного» героя, воплощающего якобы черты класса, совершенно игнорировали внутренний мир человека и потому стали на путь социологизации, схематизма и упрощенности. Другие, — например, левовцы, — тоже провозгласившие себя поборниками революционного искусства, объявили войну художеству во имя литературного «факта» и, по существу, отрицали и эпос, и лирику, как определенные виды художественного творчества. Третьи — конструктивисты — пытались подменить задачи лирики технизацией поэзии, формалистическими принципами «локальной семантики».

Даже те поэты, которые стремились создать живой образ современника (например, группа так называемых комсомольских поэтов), не могли найти гармонии между «эпохальным» общим и лично-«частным». Поэтому в их поэзии очень сильны противоречия между «эпическим» и «лирическим» началами.

Все это, однако, не означает, что отдельными представителями этих и других группировок в 20-е годы не было написано удачных произведений. Речь идет о тенденциях в поэтическом изображении советского человека.

Одной из главных причин несостоятельности или ошибочности таких тенденций является игнорирование художественного опыта прошлого. Многим поэтам казалось, что, как и в жизни, в искусстве нужно произвести какой-то немедленный революционный переворот, что «новое» искусство не должно иметь ничего общего со «старым» и т. п. А это вело нередко к полному произволу и субъективизму в художественном творчестве. И не случайно почти во всех декларациях литературных группировок и во многих высказываниях поэтов сквозило высокомерно-пренебрежительное отношение к классическому наследию и к народно-поэтическому творчеству.

Были и другие, более плодотворные тенденции в поэзии 20-х годов, которые определили пути ее дальнейшего развития. Они проявились прежде всего в творчестве крупнейших поэтов тех лет — Д. Бедного, В. Маяковского, А. Блока, С. Есенина, Э. Багрицкого, а несколько позже — М. Исаковского, А. Прокофьева, А. Суркова и некоторых других.

В творчестве этих, очень разных, поэтов, несмотря на нередко серьезные теоретические заблуждения (В. Маяковский, С. Есенин), была общая черта: они стремились не порывать с традициями прошлого, а развивать их, что сыграло исключительно большую роль в выборе правильного направления развития поэзии в успешных поисках новых художественных форм.

Среди этих традиций важнейшее место занимает устное народно-поэтическое творчество. Оно оказало большое влияние не только на творческое развитие многих поэтов уже в начале пути советской поэзии, но и на судьбы поэзии в целом: на развитие различных поэтических жанров, принципы типизации, выработку языка и стиля. Устное народное творчество оказало определяющее воздействие на всю агитационно-массовую поэзию первых лет революции, на развитие таких жанров советской поэзии, как песня, басня, стихотворный фельетон и другие, определило многие особенности крупнейших эпических произведений советских поэтов, начиная с повести Д. Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю» и кончая поэмами

А. Твардовского. Обращение советских поэтов к традициям устной народной поэзии вообще предохраняло их от различных формалистических и идейно-чуждых влияний и заблуждений. Словом, устное поэтическое творчество народа — и классическое и современное — явилось одним из важнейших факторов в формировании и развитии советской поэзии.

Следует вместе с тем сказать, что неглубокое, одностороннее, а иногда и просто неверное понимание многими поэтами устного народного творчества, в том числе и так называемыми крестьянскими поэтами (Н. Клюев, П. Орешин, С. Клычков) в известной мере тормозило правильное осмысление ими новой действительности.

Как отмечалось выше, уже в ранний период развития советской поэзии проявились различные идейно-творческие направления, многие из которых выступали под разными, часто крикливыми, лозунгами: пролеткультовцы, имажинисты, футуристы, люминиисты и т. п. Однако подлинно творческие, стилевые направления в советской поэзии явились естественным результатом различия поэтических принципов разных поэтов-реалистов, стоящих в основном на общих идейно-методологических позициях. Особенности этих творческих направлений в ранней советской поэзии неотделимы от характера связи творчества того или иного поэта с устной народной поэзией, с народной эстетикой. Вместе с тем своеобразие использования традиций фольклора зависело от общей направленности деятельности художника. Очень интересно в этом отношении творчество основоположников советской поэзии — Д. Бедного и В. Маяковского. Даже после самого общего знакомства с поэзией этих поэтов нельзя не почувствовать, при всей общности идейных позиций В. Маяковского и Д. Бедного, существенных отличий в их художественных взглядах и творческих принципах, а также различную степень органичности связи их поэзии с устным народно-поэтическим творчеством.

С другой стороны, в поэзии, например, М. Исаковского и С. Есенина, при всех значительных различиях мировоззрения этих поэтов, мы обнаруживаем некоторые общие черты в характере воздействия фольклора на их творчество.

Рассмотрим особенности преломления народно-поэтических традиций в творчестве Д. Бедного и В. Маяковского, в котором нашло наиболее яркое и полное отражение своеобразие связи советской поэзии с фольклором на раннем этапе ее развития.

В исследованиях о В. Маяковском и Д. Бедном (за исключением единичных случаев: книги А. Метченко о Маяковском и

В. Куриленкова о Д. Бедном)¹ обычно не делается различия между фольклоризмом обоих поэтов. Например, в сборнике «Русская советская поэзия и народное творчество»² помещены рядом статьи И. Эвентова «Демьян Бедный и народное творчество» и Дм. Молдавского «Маяковский и фольклор». В них есть отдельные интересные наблюдения и сопоставления. Но о поэтах, совершенно по-разному использующих фольклор, говорится в них одно и то же. Более того, авторы часто пользуются такими формулами: «Как и Демьян Бедный, Маяковский...», «Вместе с Д. Бедным... В. Маяковский...», «И Маяковскому, и Демьяну Бедному...» и т. п. Но ни Эвентов, ни Дм. Молдавский не предприняли серьезной попытки раскрыть черты близости и отличия в освоении этими поэтами народного творчества. Они ограничились главным образом показом того, что В. Маяковский в таком-то произведении использует сказку, а в таком-то — частушку, что Д. Бедный в период работы над басней обращался в основном к образам волшебных сказок, а в период гражданской войны при написании песен — к песенным жанрам. Если бы исследователи в своих рассуждениях исходили из творческих принципов каждого поэта, а не ограничивались комментированием (пусть даже иногда удачным) отдельных приемов, они увидели бы, что в освоении народного творчества В. Маяковский и Д. Бедный шли разными путями, находя свой особенный «ключ» к нему.

Эти недостатки свойственны не только статьям И. Эвентова и Дм. Молдавского.

Вследствие того, что исследователи часто смешивают понятия народности и фольклоризма в творчестве того или иного поэта, они нередко стремятся во что бы то ни стало доказать, если особенно речь идет о крупном художнике, что его творчество обязательно «органически» близко устному народному творчеству, и притом на протяжении всего творческого пути. Так случилось, например, и с авторами, писавшими о фольклоре в творчестве В. Маяковского. При этом часто в таких рассуждениях сквозит скрытое противопоставление Маяковского другим поэтам.

«Маяковский, — пишет В. Перцов, — никогда не нагибался к своим слушателям, не сюсюкал». «Применяясь к уровню собеседника-крестьянина, но не подлаживаясь к нему, терпеливо про-

¹ А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг. Изд. «Советский писатель», М., 1954; В. Куриленков. Демьян Бедный. Изд. «Советский писатель», М., 1954.

² Русская советская поэзия и народное творчество, сборник статей, изд. «Советский писатель», Л., 1955.

водит поэт свою разъяснительную работу».³ «Маяковский как поэт истинно народный, — пишет И. С. Правдина, — чувствует себя хозяином в области народной поэзии, он творчески относится к ней, обращаясь к ее основным жизнестойким поэтическим принципам и оставляя в стороне <?> все те внешние, наиболее бросающиеся в глаза особенности фольклорной поэтики и лексики, которыми обычно обильно уснащают свои произведения далекие от народа поэты...»⁴

Так же примерно говорилось о своеобразии «фольклоризма» Маяковского и пятнадцать-двадцать лет тому назад: «Применение фольклорных форм в агитационной и сатирической поэзии Маяковского можно считать образцовым. Все <?> возможности, предоставляемые этими формами (частушкой и раёшником, — П. В.), были исчерпаны им до предела, он взял от райка и частушки больше, чем они имели <?>, наполнив их богатейшими рифмами, сделав бесконечно гибким их ритм и вместе с тем сохранив простоту их синтаксиса и подчас незатейливый, но всегда меткий, юмор».⁵

Или: «Агитстихи Маяковского становятся не стилизацией фольклора, а вырастают на основе его органического претворения, его включения в новую, индивидуальную поэтическую систему. Народность этого стихотворения («Рассказ про то, как кума толковала о Врангеле без всякого ума», — П. В.) не в отдельных словечках „мол“, „ероплане“, „сбрехнул“ и т. п., а в яркости и простоте образов, в сатирической издевке, в разговорной свободе стиха и языка...»⁶

Знакомишься с подобными высказываниями и невольно думаешь: ну, а, например, М. Горький, М. Шолохов, Д. Бедный, М. Исаковский, А. Твардовский и другие крупные советские художники не были и не являются «хозяевами» «в области народной поэзии»? Разве они «нагибаются» к своим слушателям, «сюсюкают» с ними? Разве освоение устных народно-поэтических традиций в их творчестве не является образцовым?

И еще думаешь: почему критику обязательно нужно сказать, что Маяковский совершенно оставлял в стороне «внешние, наибо-

³ В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество после Октябрьской социалистической революции. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 227, 228.

⁴ И. С. Правдина. Творчество В. Маяковского и русский фольклор. В кн.: Вопросы советской литературы, IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 100.

⁵ Е. Троценко. Сатира и юмор в поэзии Маяковского. «Литературный Воронеж», 1940, № 2 (9), стр. 48—49.

⁶ Н. Степанов. О народности поэзии Маяковского. «Литературный современник». 1937, № 4, стр. 219.

лее бросающиеся в глаза особенности фольклорной поэтики», что Маяковским были «исчерпаны до предела» «все возможности» частушки и райка и что поэт взял от них даже «больше, чем они имели»? Нет ли в этих утверждениях стремления «приподнять» Маяковского, «улучшить», искусственно «выделить» из всей советской литературы? Ведь, кроме того, что подобные заявления как-то принижают народное творчество, они просто не отвечают объективной истине. У Маяковского, к примеру, немало произведений, в которых он использует именно чисто «внешние» особенности фольклорной поэтики. Маяковский «исчерпал» лишь часть, причем не самую существенную, возможностей частушки или райка. «Возможности» этих жанров, но и то далеко не все, раскрывали поэты и позже — каждый по-своему: Д. Бедный, А. Твардовский, М. Исаковский, А. Прокофьев.

Однако инерция «возвышенного слога» в трактовке проблемы фольклоризма в поэзии Маяковского так велика, что порою критики начинают делать явные натяжки и при рассмотрении конкретных фактов. Так, например, в статье Дм. Молдавского «Маяковский и фольклор» утверждается, что Маяковский с самого раннего детства был «окружен стихией фольклора»,⁷ которая оказала сильное влияние чуть ли не на первые литературные опыты поэта, что Маяковский уже в школьные годы блестяще знал народную поэзию и т. п., хотя доказательства автором статьи, как и следовало ожидать, приводятся весьма шаткие. А. Дымшиц также на основании одного случая записи одним из фольклористов варианта написанной поэтом частушки «Милкой мне в подарок бурка...» и образного высказывания самого Маяковского о том, что под его частушку «Ешь ананасы, рябчиков жуй...» красногвардейцы шли на штурм Зимнего, делает вывод, что уже в годы гражданской войны «многие... агитфольклорные стихи Маяковского забытовали в массах, вошли в народный поэтический репертуар...»⁸

Так обрисовывается критиками картина «органического» «вхождения» народно-поэтических традиций в поэзию Маяковского. А далее, по мере творческого развития поэта, Маяковский, как утверждают многие критики, все более органически следовал принципам устной народной поэзии. Правда, как правило, это положение лишь декларируется. Все внимание уделяется главным образом рассмотрению творчества поэта пе-

⁷ Русская советская поэзия и народное творчество, стр. 92.

⁸ А. Дымшиц. Маяковский и фольклор. «Литературный современник», 1940, № 3, стр. 127.

риода гражданской войны. Вопрос о фольклоризме, например, в поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» обычно сводится к фактам введения поэтом в тексты поэм песен, частушек, пословиц и т. п. Но некоторые исследователи пытаются, например, так доказать усиление связи творчества поэта с фольклором при рассмотрении его поэм: «Близость поэмы „Ленин“ к фольклору заключена в самой ее основе, в тех принципах подхода к центральному эпическому образу, которые сближают эту поэму с произведениями фольклорного героического эпоса».⁹

Каковы же доказательства? А. Дымшиц пишет: «Как известно, образ героя в народном эпосе складывается обычно через характеристику его дел, отразившихся в народной истории. Тема героя и истории, героя и народа, — эта тема лежит в основе поэмы Маяковского „Владимир Ильич Ленин“. Образ Ленина дан в поэме не „портретно“, не через детали биографии Владимира Ильича, а через его дела, через его всемирно-исторические подвиги, отраженные в летописях народной истории, в истории революционно-освободительной борьбы масс, в истории ленинско-сталинской партии большевиков».¹⁰ И. С. Правдина считает, что образ Владимира Ильича «принципиально близок» созданному в произведениях народного творчества образу вождя «как в разработке основных черт облика», «так и в самом методе создания».¹¹

Утверждать, что образ В. И. Ленина в поэме Маяковского нарисован по принципу создания образа в народно-поэтическом творчестве, — это значит совершенно игнорировать своеобразие принципов типизации в устной народной поэзии и письменной художественной литературе. Образ В. И. Ленина у Маяковского — новаторский, но он вылеплен поэтом целиком в литературных традициях. То, что он дан «через его дела», как пишет А. Дымшиц, и что Ленин в поэме — «плоть от плоти широчайших народных масс» и воплощает волю народа — творца истории, как говорит И. С. Правдина, вовсе не означает специфических фольклорных традиций. И, кроме того, просто неверно утверждать, будто Маяковский не показывает деталей биографии вождя, отдельных черт портрета и т. п.

Устное народно-поэтическое творчество сыграло большую роль в творческом развитии поэта, но, во-первых, путь Маяков-

⁹ Там же, стр. 130.

¹⁰ Там же.

¹¹ И. С. Правдина. Маяковский и русское народно-поэтическое творчество. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 1953, стр. 12.

ского к освоению его традиций был не таким простым, как пытаются представить некоторые исследователи, и, во-вторых, характер воздействия фольклора на творчество поэта был совершенно иной.

Мы остановились на недостатках в изучении фольклорных традиций в творчестве Маяковского потому, что именно эти распространенные тенденции к натяжкам и «улучшениям» мешают раскрытию подлинного значения устной народной поэзии в его творчестве и выяснению особенностей преломления ее традиций, в отличие, скажем, от Д. Бедного.

В. Маяковский и Д. Бедный — крупнейшие поэты, заложившие основы советской поэзии и ее ведущих принципов, — начали свое творчество примерно в одно время, в начале 1910-х годов. Однако пути их были разными, особенно до Октябрьской революции. Что можно назвать более непохожего и даже противоположного, чем народнический журнал «Русское богатство» и футуристический сборник «Пощечина общественному вкусу», в которых дебютировали молодые поэты?

Но главное, конечно, не в этом. Более существенно то, что в начале творческого пути в течение нескольких лет В. Маяковский и Д. Бедный стояли на разных идейно-эстетических позициях.

После очень непродолжительных и неглубоких народнических увлечений Д. Бедный с апреля 1911 года и на протяжении долгих лет становится активным поэтом большевистской партийной печати. Уже в ранних литературных опытах Д. Бедный проявил себя как принципиальный и убежденный сторонник реалистических традиций русской классической литературы. А первые его басни обнаружили в нем художника, прекрасно знающего народную поэзию, лад живой народной речи, черты характера и склада ума простого русского человека. Народное творчество явилось для него поэтому естественной питательной средой, соответствующей особенностям дарования поэта.

Маяковский, как известно, связал свои первые литературные шаги с буржуазной группировкой футуристов. С самого начала рамки этой эстетствующей группировки были слишком узкими для такого огромного таланта, как Маяковский. И тем не менее по ряду вопросов художественного творчества молодой поэт стоял на общих с ними позициях. К таким вопросам относились, в частности: увлечение «словотворчеством», формальной стороной поэзии, отрицательное отношение к прошлой художественной культуре, в том числе и к народно-поэтическим традициям. В противоположность Д. Бедному, у В. Маяковского той поры было стремление «оторваться» от художественных

традиций и утвердить «новые», «небывалые» формы. Дореволюционное творчество поэта было по своему характеру очень далеко от народно-поэтических традиций.

Поэтому и к революции они пришли с разными творческими «показателями»: Д. Бедный к тому времени был известным пролетарским поэтом, В. Маяковский еще не имел своего массового читателя. Для него Октябрьская революция была в значительно большей мере, чем для Демьяна Бедного, поворотным этапом в творческом развитии.

Вместе с тем В. Маяковского и Д. Бедного объединяет одна очень существенная особенность: оба поэта были глубоко убеждены, что служение политическим задачам современности и прочная связь с массовым читателем — главная цель поэзии. Этому они подчинили свои таланты. Агитационность, злободневность — наиболее отличительная общая особенность поэзии Бедного и Маяковского. И не случайно в высказываниях обоих поэтов о литературе чаще всего подчеркиваются эти качества поэзии как определяющие.

Д. Бедный и В. Маяковский были выдающимися поэтами-газетчиками, поэтами-агитаторами. Они своим творчеством открыли новую страницу в истории русской поэзии. Эта особенность их поэтической деятельности не только наложила отпечаток на многие черты их поэзии, но и оказала плодотворное влияние на дальнейшее развитие и качество всей советской поэзии. Продолжая и углубляя их традиции, лучшие советские поэты последующих этапов обогатили поэзию новыми принципами раскрытия внутреннего мира человека.

Если Д. Бедный, прошедший замечательную школу «Звезды» и «Правды», сформировавшийся на богатой почве классических литературных и особенно народно-поэтических традиций, к началу революции имел уже большой опыт поэта-пропагандиста, поэта-«массовика», то с В. Маяковским обстояло дело гораздо сложнее. Все более укрепляясь в русле остро социальной поэзии, В. Маяковский все же не находил еще тех кратчайших путей к народным массам, о которых с гордостью говорил Д. Бедный в стихотворении «В защиту басни». Произведения Маяковского страдали излишней усложненностью поэтических образов, языка, неясностью или нечеткостью мотивов. Они выражали порою слишком субъективные ощущения и мысли поэта, не всегда доступные широкому читателю.

В годы революции и гражданской войны одной из важнейших задач партии стала активная массовая агитация и пропаганда с целью политического воспитания широких народных масс, организации их сознания в революционной борьбе. Об

этом не раз говорил В. И. Ленин, на это обращала внимание партийная печать.

В. Маяковский и Д. Бедный были первыми поэтами, которые с исключительной ясностью осознали значение этой задачи для литературы.

Агитационная политическая поэзия не терпит недоговоренности и полунамеков, неопределенности позиции художника, она требует от поэта ясности и доходчивости поэтической формы. Только при выполнении всех этих основных требований она может стать поэзией активного действия.

И В. Маяковский, и Д. Бедный вполне отдавали себе отчет в трудности создания такой поэзии. Но перед В. Маяковским стояло значительно больше трудностей. Д. Бедный к этому времени на основе живой разговорной речи и народно-поэтических традиций выработал такой поэтический стиль и такие разнообразные жанры (басня, политическая «сказка», политический фельетон, стихотворная повесть-сказ, песня по образцу народной, меткая сатирическая частушка и т. п.), которые доходили до самого неискушенного в литературе простого труженика. Д. Бедный хорошо знал не только то, с чем нужно идти к широким народным массам — рабочим, крестьянским, солдатским, т. е. какие идеи им нести, но и как идти к ним, как донести эти идеи. Уже в течение ряда предоктябрьских лет поэзия Д. Бедного была активным оружием партии и трудящихся в борьбе за подготовку революции. А с первых дней революции он стал одним из популярнейших поэтов в широкой народной среде.

Обращаясь к Демьяну Бедному в 1923 году в связи с награждением поэта орденом Красного Знамени, М. И. Калинин говорил:

«Велика заслуга тех, кто вооружил бойцов Красной Армии оружием революционного сознания, кто воодушевлял их на трудные и славные подвиги. Особо выдающиеся и исключительные заслуги ваши, как поэта великой революции, оценены по достоинству рабоче-крестьянскими массами республики и особенно участниками гражданской войны. Произведения ваши — простые и понятные каждому, а потому и необыкновенно сильные, зажигали революционным огнем сердца трудящихся и укрепляли бодрость духа в труднейшие минуты борьбы.

«Страдания, борьба, подвиги и достижения восставшего пролетариата находили в вас достойного певца. В вашем лице поэзия, быть может, впервые в истории, так ярко связала свои судьбы с судьбами человечества, борющегося за свое освобождение, и из творчества для немногих избранных стала творчеством для масс.

«Ваше творчество мужало и крепло вместе с ростом сил революционного пролетариата и закалкой его воли».¹²

Особенно важно подчеркнуть, что М. И. Калинин отметил «исключительные художественно-литературные заслуги» Д. Бедного не только «в невероятно трудное пятилетие борьбы с российской и мировой контрреволюцией», но и «в тяжкий период накопления пролетарских сил до победоносной Октябрьской революции».¹³

Исследователь творчества Демьяна Бедного В. Куриленков приводит в своей книге о поэте много фактов, почерпнутых им из периодической прессы и писем рядовых читателей поэту, свидетельствующих о том, насколько значительной была роль поэзии Д. Бедного в жизни и борьбе трудового народа той поры.¹⁴ На основе некоторых произведений поэта появился даже своеобразный фольклор.

О том, насколько действенна была художественная агитация Д. Бедного на фронтах гражданской войны, говорит и тот факт, что белогвардейцы выпускали листовки «под» Д. Бедного, подписываясь его именем. Поэт вынужден был написать специально по этому поводу стихотворение «Правда-матка, или как отличить на фронтах подлинные листовки Демьяна Бедного от белогвардейских подделок под них».

Популярность Д. Бедного в значительной степени объясняется умелым развитием традиций народного творчества. Поэт сумел талантливо «облечь» новые идеи в любимые народом поэтические формы и выразить эти идеи в близких ему эстетических представлениях.

В. Маяковский не мог не почувствовать, что прежний его метод поэтической работы не может теперь дать желаемого результата. Революционная поэзия должна быть близка и понятна массовому читателю и по своей форме. Вслед за Д. Бедным В. Маяковский обращается за помощью к фольклору. Он не только начинает непосредственно использовать различные жанры устного народного творчества в прямых агитационно-художественных целях («Окна РОСТА», агитпоэмы и т. п.), но и совершенствовать свой стиль в целом (преодоление усложненной метафоричности и др.).

В. Маяковский завидовал популярности Д. Бедного, его связи с массовым читателем. Об этом позже свидетельствовали и В. Маяковский, и Д. Бедный. Поэтому вполне естественно,

¹² М. И. Калинин о литературе. Сборник статей и высказываний, составитель И. С. Эвентов, Лениздат, Л., 1949, стр. 162.

¹³ Там же.

¹⁴ В. Куриленков. Демьян Бедный, стр. 127—134.

что В. Маяковский, который всегда считал одной из главнейших задач поэта завоевание широкого читателя, присматривался к творческому опыту Д. Бедного, умевшего писать по горячим следам событий, активно помогая народным массам лучше разбираться в политической борьбе.

В. Куриленков убедительно показал, что этот интерес В. Маяковского к Д. Бедному проявился уже накануне Октября. Сопоставлением некоторых произведений обоих поэтов исследователь проиллюстрировал творческое воздействие Д. Бедного на В. Маяковского.¹⁵

С начала Октября эта творческая переключка становится более частой. В произведениях В. Маяковского можно встретить отдельные мотивы, близкие тем, которые использует Д. Бедный (например, в поэмах Д. Бедного «Богатырский бой» (1919) и «Былина об Иване» (1919) и В. Маяковского «150 000 000» (1920)). Иногда это обнаруживается в переключке образов; достаточно сравнить стихотворение Д. Бедного «Генерал Шкура» (июль, 1919) и «Советскую Азбуку» (сентябрь, 1919) В. Маяковского, в которой фигурирует «генерал Шкура». Обращался Маяковский и к отдельным сюжетам, найденным Д. Бедным: например, история «О Митьке-бегунце и об его конце» (июль, 1919) Д. Бедного и «Сказка о дезертире, устроившемся недурненько, и о том, какая участь постигла его самого и семью шкурника» (ноябрь, 1920) В. Маяковского, и др.

Иногда мы встречаем и более непосредственное влияние Д. Бедного на В. Маяковского. Так, например, в 1919 году Демьяном Бедным было написано стихотворение «Коммунары» — о взаимопомощи крестьян, ставшее затем широко известным. Оно начиналось так:

Ни достатка, ни порядка;
Ходит сам не свой Касьян:
У Касьяна есть лошадка,
Нет у плуга и семян.

У Емели дует в щели.
С горя, бедный, будто пьян:
Плуг есть старый у Емели,
Нет лошадки и семян.

Злая грусть берет Нефеда,
Дед клянет весь белый свет:
Семена нашлись у деда,
Нет лошадки, плуга нет.¹⁶

¹⁵ Там же, стр. 68—77.

¹⁶ Демьян Бедный. Собрание сочинений в 5 томах, т. 2, Гослитиздат. М., 1954, стр. 332. В дальнейшем указание на это издание (1953—1954) дается в тексте с указанием тома (курсивом) и страницы.

Весной 1921 года вновь был остро поставлен вопрос об организации взаимопомощи среди крестьян. Была, например, выпущена специальная «Инструкция о правильном использовании живого и мертвого инвентаря путем трудовой взаимопомощи» со стихами В. Маяковского «Трудовая взаимопомощь инвентарем» и рисунками М. Черемных. Эти стихи явно перекликаются с демьяновскими:

3. Мало крестьян живет в счастье.
Нет инвентаря у большей части.
4. У одного и плуг, и семян немало,
пахал бы — да лошадь взяла и пала.
5. У другого лошадь пасется средь луга.
Да нет у него ни семян, ни плуга.
6. Чтоб не было ни одному, ни другому туго, —
объединимся и выручим друг друга.¹⁷

Здесь важно подчеркнуть не только близость, но и различие в стихах поэтов. Если В. Маяковский в соответствии с поэтическим заданием раскрывает тему в плакатно-иллюстративном плане, то Д. Бедный развертывает целую психологическую картину, сюжет о том, как каждый из крестьян переживает свое горе, как «слово за словом» они начали договариваться и т. д.

Эти и другие подобные факты, говорящие о влиянии Д. Бедного на В. Маяковского в первые годы Октября, однако, не столь существенны. Главное заключается в том общем воздействии творческой практики Д. Бедного на В. Маяковского в годы революции — период исключительно важный в творческом развитии поэта. Опыт Д. Бедного подсказал В. Маяковскому пути и средства создания массовой революционной поэзии, в которой так нуждалось время. Одним из таких и очень важных путей было широкое обращение к традициям устного народного творчества. Нельзя, например, не видеть принципиальной связи «Окон РОСТА» В. Маяковского с теми подписями к карикатурам на врагов революции в газетах и особенно с многочисленными плакатами и листовками со стихотворными (часто сатирическими) текстами Д. Бедного, которые большими тиражами печатались в 1917—1919 годах и пользовались огромной популярностью в солдатских массах. Безусловно, использовал В. Маяковский и в работе над агитпоэмами — сказками и агитстихами — в начале 20-х годов опыт Д. Бедного, который еще в 1915 году создал цикл подобных поэм («Диво дивное», «Горе-

¹⁷ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 5, Гослитиздат, М., 1940, стр. 79. В дальнейшем ссылки на это издание (1939—1949) даются в тексте с указанием тома (курсивом) и страницы.

кузнец» и т. д.). О влиянии Д. Бедного на В. Маяковского свидетельствует и попытка последнего работать в жанре басни (например, «Интернациональная басня»).

Но, пожалуй, наиболее плодотворным можно считать воздействие Д. Бедного на В. Маяковского как поэта-газетчика. Д. Бедный явился первым в истории русской поэзии поэтом-газетчиком, т. е. массовым поэтом, активным участником повседневной жизни народных масс. В. Куриленков правильно писал: «Разработка газетного стиха как жанра останется навсегда одной из крупнейших заслуг Демьяна перед русской поэзией».¹⁸

Д. Бедный первый широко обратился к устному народному творчеству в создании массовой агитационной поэзии.

А. Метченко верно отмечает, что Д. Бедный в начале революции был «несомненно сильнее Маяковского»¹⁹ в создании массовой поэзии и в освоении традиций народного творчества. Это наблюдение следует, однако, дополнить. Дело здесь не только в том, что Д. Бедный в годы революции был «сильнее Маяковского» в использовании фольклора. Поэзия Д. Бедного вообще крепче связана с фольклором, чем поэзия Маяковского, и отличается по характеру этих связей.

«В некоторых случаях, — правильно замечает тот же автор, — это различие (вообще между В. Маяковским и Д. Бедным, — Л. В.) приобретало принципиальный характер».²⁰

Но когда исследователь конкретно подходит к рассмотрению этих различий у обоих поэтов, он главным образом противопоставляет сильные стороны В. Маяковского слабым сторонам Д. Бедного (например, иногда неудачное использование Бедным цитат из исторических и религиозных источников — «по принципу монтажа», что вело к многословию, растянутости; иногда излишняя опасность идти не «проторенными» путями в области рифмы, размера и т. п.).

Думается, однако, что такой путь сопоставлений поэтов мало плодотворен. Нужно сопоставлять сильные черты Д. Бедного с сильными качествами В. Маяковского, слабые со слабыми. При этом нужно учитывать не только своеобразие творческого лица каждого из них, но и в связи с этим некоторые полемические крайности, сказавшиеся как в теоретических выступлениях, так и в поэтической практике. Было бы неверным также замалчивать и некоторые слабые стороны творчества обоих поэтов, а иногда и заблуждения принципиального характера.

¹⁸ В. Куриленков. Демьян Бедный, стр. 12.

¹⁹ А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг., стр. 161—162.

²⁰ Там же, стр. 165.

Отношения В. Маяковского и Д. Бедного в первые годы революции при этом ни в коем случае нельзя рассматривать как отношения ученика и учителя. Значение творческой практики Д. Бедного имело для В. Маяковского принципиальный характер и главным образом в связи с обращением поэта к традициям фольклора и классической литературы в создании массовой агитационной поэзии. Но В. Маяковский остался сам по себе как оригинальный поэт, а Д. Бедный (который несколько позже испытывал влияние В. Маяковского) — сам по себе. И фольклор оказал на него иное воздействие, чем на Д. Бедного. Оно не было таким всесторонним как в творчестве Д. Бедного. Оно было, быть может, не менее глубоким по своим результатам (в смысле его значения в общем творческом развитии поэта), но Маяковский в значительно меньшей мере, чем Бедный, подвергся непосредственному влиянию традиций устной народной поэзии — и в своих эстетических принципах, и в художественной практике. Здесь сыграли свою роль и условия формирования Маяковского, и своеобразие его поэтического таланта.

Значительные отличия при общем принципиальном направлении в понимании народного творчества и отношении к нему мы обнаруживаем прежде всего в эстетических позициях Д. Бедного и В. Маяковского. Учитывая, что художественные взгляды у обоих поэтов развивались и изменялись (впрочем, у Д. Бедного они оказались более устойчивыми на протяжении всего творческого пути), и, разумеется, не ставя перед собой цели всестороннего их рассмотрения, отметим лишь некоторые моменты, особенно касающиеся фольклора.

Д. Бедный и В. Маяковский не только своим творчеством утверждали новые революционные принципы народного искусства, но и активно боролись против всякого рода «эстетизаций», «аристократизма» и формалистической изоциренности в поэзии, против различного рода практиков и «теоретиков» литературы, яростно нападавших на агитационную поэзию, доступную широким рабочим массам и непосредственно служащую им. В стихах Д. Бедного «Мой стих», «Просты мои песни», «О соловье» и других, в «Приказах» «по армии искусств» В. Маяковского провозглашались и отстаивались принципы подлинно народного искусства, связанного с социалистической революцией, обращенного к тем, кто творит историю.

Но, борясь за общие идейно-эстетические принципы патристического революционного искусства, каждый из них шел своим путем.

В своих эстетических декларациях Д. Бедный всегда и прежде всего подчеркивал как определяющее качество поэзии — простоту, ясность и доступность широким массам при высокой идейной направленности. Уже в 1917 году, отвечая на нападки меньшевистской газеты «Новая жизнь» на стиль «Мужика Вредного», Д. Бедный имел право писать:

Пою. Но разве я «пою»?
 Мой голос огрубел в бою,
 И стих мой... блеску нет в его простом наряде.
 Не на сверкающей эстраде
 Пред «чистой публикой», восторженно-немой,
 И не под скрипок стон чарующе-напевный...
 Наследья тяжкого неся проклятый груз,
 Я не служитель муз:
 Мой твердый, четкий стих — мой подвиг ежедневный.
 Родной народ, страдалец трудовой,
 Мне важен суд лишь твой,
 Ты мне один судья прямой, нелицемерный,
 Ты, чьих надежд и дум я — выразитель верный,
 Ты, темных чьих углов я — «пес сторожевой».
 («Мой стих», 1, 358).

В этих стихах выражены одновременно и творческая программа Д. Бедного, и основные принципы работы поэта. Так решал Д. Бедный главный вопрос — поэт и народ — и в пред-революционные годы, и в годы революции.

Обращаясь в стихотворении «О соловье» (1924) к молодым рабоче-крестьянским поэтам и очень резко выступая против различного рода «изысканных стихов» и «сладкой прозы», против «заумной» речи, псевдоноваторства, снобизма и шукачества в поэзии, Д. Бедный снова и уже более обстоятельно излагает свои эстетические принципы:

Нет, наша речь красна здоровой красотой.
 В здоровом языке здоровый есть устой.
 Гранитная скала шлифуется веками.
 Учитель мудрый, речь ведя с учениками,
 Их учит истине и точной и простой.
 Без точной простоты нет Истины Великой...

На чем стоял, на том стою
 И, не прельщаясь обманной красотой,
 Я закаляю речь, живую речь свою,
 Суровой ясностью и честной простотою.

Мне не пристал нагульный шик:
 Мои читатели — рабочий и мужик.
 И пусть там всякие разводят вавилоны
 Литературные советские «салоны», —
 Их лже-эстетике грош ломаный цен.

Недаром же прошли великие циклоны,
Народный океан взбурлившие до дна!
Моих читателей сочти: их миллионы.
И с ними у меня «эстетика» одна!

(3, 163—164).

И в ряде других стихотворений Д. Бедный снова и снова подчеркивает эту особенность своей поэзии: он называет себя скромным «пахарем» «на ниве черной», с гордостью говорит о том, что его стих «с народным говором в ладу» (3, 175), и т. п.

Для Д. Бедного истинна лишь та поэзия, которая «доступна всем» и близка «миллионным массам». Только такая поэзия способна поднимать массы на борьбу. Д. Бедный — активный враг поэзии для узкого круга читателей.

Вот почему у Д. Бедного такая широкая ориентация на устное народное творчество. В нем он видит глубокое эстетическое и этическое, житейское и социально-философское выражение духовной жизни народа. В своем устном творчестве народ гениально выражает себя, оно помогает ему преодолевать невзгоды, бороться с поработителями, в своих песнях, легендах и сказках народ мечтает о счастье. Это свое понимание народной поэзии Д. Бедный особенно полно выразил в стихотворении «Разгадка» (3, 231—235), в котором он не только дал блестящую поэтическую характеристику народному творчеству в целом, но и глубоко раскрыл художественную красоту и реальную жизненную силу произведений и поэтических образов устной народной поэзии.

И в годы революции, и позже Д. Бедный использует всякую возможность, чтобы обратить внимание пролетарских поэтов на использование этих богатейших традиций народного творчества. Так, в статье «Песельники, вперед!», говоря об отставании советской поэзии в области песни, поэт писал:

«Это богатейшее народное творчество — живой источник, который никогда не иссякнет. Из этого источника черпали свое вдохновение наши величайшие поэты. Обращение к этому живому источнику народного творчества удесят�еряет творческие силы, подобно прикосновению героя греческой мифологии к матери-земле.

«К сожалению, не видно, чтобы наши поэты льнули жадными устами к этому гигантскому источнику творческого вдохновения» (5, 296).

Таким образом, требование политической злободневности, высокой простоты и ясности в поэзии, ориентировка на самые широкие народные массы (быть понятным и доступным всем),

постоянное обращение к фольклору как незаменимой школе мастерства и глубины художественного изображения являются ведущими эстетическими принципами Д. Бедного, определившими многие особенности его поэзии.

В. Маяковский по праву считается наиболее страстным, активным и непримиримым бойцом за высокую, идейно насыщенную поэзию. Он был человеком исключительной убежденности в правоте того дела, которое он делал, неиссякаемой энергии и огромного полемического таланта, способного напав уничтожать своих противников. А главное — это был поэт большого творческого диапазона и страстного общественно-политического накала.

В своих взглядах на литературу, на конкретные вопросы творчества Маяковский придерживался часто очень своеобразных убеждений, в его эстетических позициях немало крайностей и противоречий. Это особенно ярко проявилось в его теоретических выступлениях (которые, кстати сказать, было бы неверно, как это делают некоторые критики, совсем отделять от творческой практики поэта).

Так, например, Маяковский до конца жизни придерживался того мнения, что поэзия бывает как бы двух сортов: для «профессиональной» публики и для массового читателя. В марте 1930 года, выступая на вечере, посвященном двадцатилетию его литературной работы, он говорил: «Я всегда писал, что есть поэзия инженерного порядка, технически вооруженная, но есть поэзия массового порядка, являющаяся с другим вооружением, с вооружением рабочего класса» (10, 372).

В своем творчестве он также разделял произведения на эти две группы. Судя по некоторым его высказываниям, работу над «ростинскими» стихами, агитпоэмами и агитлубками, вообще над большинством агитационно-массовых произведений периода революции и гражданской войны (в том числе и таких, как «150 000 000» и «Мистерия-Буйф»), т. е. произведений, в которых поэт наиболее широко и непосредственно обращался к фольклорным традициям, — Маяковский не относил к работе «инженерного порядка». Таковой он считал «Облако в штанах», «Про это», «Люблю» и др. Например, в предисловии к сборнику «Вещи этого года (до 1 августа 1923 года)», Маяковский писал: «Печатаю „Про это“... Это для меня, пожалуй, и для всех других, вещь наибольшей и наилучшей обработки» (2, 507).

В то же время работу в РОСТА, Главполитпросвете Маяковский, хотя и высоко ценил в смысле художественного завоевания и считал, что она дала «положительные результаты —

очищение языка от туманной непонятности, сознательный выбор, поиск целевой установки», все же охарактеризовал, как «сознательное временное приспособление²¹ слова» (10, 250). В те годы (революция и гражданская война) Маяковский слишком часто говорил о словотворчестве футуристов, о «словесных Америках», которые они открывают (2, 470), о «блестящих словесных построениях» (2, 476), о «кандалах старья» (2, 489) и «остатках художественной старины», от которых полностью отказались подлинные поэты будущего — футуристы (2, 466), и т. п. Борясь против «сладкопевцев», «штампованных размеров» эпигонов прошлой поэзии, Маяковский порою слишком перегибал палку в другую сторону, вообще отрицая возможность и необходимость работы поэтов в духе «классических» стиля, ритма, размеров, и слишком переоценивал значение «словесных упражнений» таких поэтов, как Хлебников, Каменский и др. Это особенно сильно проявилось в наиболее обстоятельной статье Маяковского той поры — о Хлебникове (1922), написанной с большой любовью к поэту, в которой он назвал его поэтическим Колумбом. А в статье «Наша словесная работа» (1923) Маяковский, давая краткую характеристику левовцам, говорит о них только как о больших мастерах слова («Асеев. Опыт словесного лёта в будущее. Каменский. Игра словом во всей его звукальности» (2, 498) и т. д.).

Симпатии Маяковского к словотворчеству согласовывались со своеобразием его поэтического таланта. Он, например, в отличие от Д. Бедного, всегда предпочитал, говоря словами самого поэта, «метафоризирование» при «делании» образа, считая такие приемы, как сравнение, одним из «примитивных» (10, 238, 239).²²

Сам Маяковский в некоторых произведениях злоупотреблял метафоризированием и такие произведения высоко ценил («Про это» и др.).

Эти особенности в понимании Маяковским сущности поэтического мастерства определили своеобразное, а иногда и противоречивое толкование им вопроса о понятности, доступности, массовости художественного произведения, а в связи с этим и вопроса о фольклорных традициях.

Маяковский активно боролся за нового читателя и за литературу для народных масс. Ему принадлежит одно из самых почетных мест в воспитании нового читателя.

²¹ Курсив мой, — П. В.

²² Как известно, для устной народной поэзии более характерно последнее, т. е. простейшие тропы.

Вместе с тем в его высказываниях на этот счет можно встретить ряд утверждений, как будто исключających друг друга. Так, вскоре после выхода в свет романа Ф. Гладкова «Цемент» Маяковский писал: «Это немудреная вещь, понятна при любых обстоятельствах, и перед сном, и после работы, приемлема любой серединой и скучна только маленькой группе людей, требующей от литературы водительства, переделки жизни...» (10, 199).

«Маленькая группа людей», т. е. поэты, творящие «подлинное искусство», способное «переделывать жизнь», противопоставляется «любой середине», т. е. рядовому читателю, для которого важна прежде всего «понятность».

А несколько позже, в другой статье, Маяковский, категорически заявив, что «лучшим поэтическим произведением будет то, которое написано по специальному заказу Коминтерна, имеющее целевую установку на победу пролетариата, переданное новыми словами, выразительными и понятными всем»,²³ тут же ставит рядом Д. Бедного с Крученых, не отдавая предпочтения, «кто лучше» (10, 219).

В статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» мы находим объяснение этим противоречивым утверждениям:

«Искусство для немногих, книга для немногих нам не нужны!

„Да или нет?“

«И да и нет.

«Если книга рассчитана на немногих, с тем чтоб быть исключительно предметом потребления этих немногих и вне этого потребления функций не имеет, — она не нужна.

«Пример — сонеты Абрама Эфроса, монография о Собинове и т. д.

«Если книга адресована к немногим так, как адресуется энергия Волховстроя к немногим придаточным подстанциям, с тем чтобы эти подстанции разносили переработанную энергию по электрическим лампочкам, — такая книга нужна.

«Эти книги адресуются к немногим, но не к потребителям, а к производителям.

«Это семена и каркасы массового искусства.

«Пример — стихи В. Хлебникова» (10, 291—292).

Таким образом, мы снова встречаемся с той же мыслью разделения поэзии на «инженерную» и «массовую», а читателей в связи с этим — на тех, которые «производят», и тех, которые просто «потребляют».

²³ Курсив мой, — П. В.

Справедливо негодуя против «понятных», но пустых произведений, Маяковский в то же время ни слова не говорит о «понятном» и содержательном искусстве. И его доказательство на право утверждения подлинного искусства, которое может и игнорировать «понятность» для всех, скорее похоже на остроумный полемический прием: «Разве бывшая массовость „Отченаша“ оправдывала его право на существование?» (10, 293).

Но почему же «Отченаш»? Почему ни слова об огромных традициях народного творчества, которое является и массовым, и одновременно «оправдывает» свое «право на существование»?

История литературы знает подлинные шедевры искусства, не ставшие еще понятными для очень многих («Фауст» Гете, «Божественная комедия» Данте и др.). В то же время есть немало произведений, доступных всем, но не представляющих никакой художественной ценности. Все это, однако, не снижает принципиальности вопроса о необходимости простоты и доступности истинного искусства. Маяковский же берет только одну сторону явления, не говоря о другой. Здесь-то и сказалась недооценка, вернее односторонность Маяковского в понимании вопроса о «понятности» и доступности произведений искусства и вопроса о традициях, в том числе и народно-поэтических.

Маяковский очень редко говорил об устном народном творчестве. Но и те несколько высказываний, которые мы находим у поэта (начиная лишь с середины 20-х годов), можно рассматривать в лучшем случае как полемические. И они, действительно, были сделаны в полемике с поэзией подражательной, узко стилизаторской. Маяковский, например, говорит о «плоскости» раёшника и «ерунде» частушек (8, 77), пушкинские сказки определяет как «простейшие и скучнейшие сказки о Салтанах и о рыбаках и рыбках» (10, 293) и т. п. Говоря о том, что ему «никогда не приходилось иметь дело» с традиционными поэтическими размерами, Маяковский отмечает, что если у него иногда таковые и присутствуют, то просто как «записанное по слуху, так как эти надоевшие²⁴ мотивы чересчур часто встречаются — вроде: „Вниз по матушке по Волге“» (10, 216).

Высказываний, в которых бы раскрывались положительные свойства устного народного творчества, мы у Маяковского почти не находим. И хотя дело, конечно, не в высказываниях, нельзя тем не менее игнорировать этого момента: В. Маяковский (по крайней мере субъективно) не считал, как например Д. Бедный, что традиции устной народной поэзии могут быть источником творческого вдохновения, серьезной школой худо-

²⁴ Курсив везде мой, — П. В.

жественного мастерства. Даже пройдя через «Окна РОСТА», он все же склонен был недооценивать значение этих традиций в силу ряда своих индивидуальных особенностей.

И несмотря на это, вопрос об огромном значении фольклора в творческом развитии поэта бесспорен. Но сила воздействия фольклора на творчество Маяковского сказалась как бы помимо воли автора. Выводя народно-поэтические традиции за пределы «инженерной», т. е. настоящей, серьезной поэзии и обращаясь к ним главным образом в период сознательного «временного приспособления слова», т. е. в работе над массово-агитационными произведениями, Маяковский все же в значительной мере под влиянием народного творчества (и традиций классической литературы) изменял характер поэтической работы в целом, потому что положительное значение, например, работы над «Окнами РОСТА» по «очищению» языка, значение, о котором говорил сам поэт, имело, конечно, принципиальный характер в творческом развитии Маяковского.

В силу этих причин в его произведениях происходило как бы своеобразное столкновение ярко индивидуального, неповторимого своеобразного стиля поэта, его творческой манеры и народно-поэтических принципов, мимо которых он не мог проходить, борясь за массовую поэзию.

Вот как, например, это проявлялось конкретно.

А. Метченко, анализируя поэму «150 000 000», пришел к правильному выводу о «противоречивости эстетических взглядов Маяковского в период создания поэмы»²⁵ и указал, в частности, на неизжитое еще в ту пору представление о том, что по «словесному мастерству» произведения литературы делятся на две категории — те, в которых решаются новые художественные задачи, и производные. Работу в «Окнах РОСТА» Маяковский относил к «производной» и потому как бы «отступал» от своих основных принципов, о чем свидетельствует, например, письмо к Н. Асееву.²⁶

«В поэме „150 000 000“ Маяковский, — пишет А. Метченко, — дает полную волю своему стремлению придать романтическому восприятию революции яркое, праздничное выражение».²⁷ Он стремится украсить поэму всеми приемами виртуозной поэтической техники».²⁸ И потому «в стиле поэмы много яркости, блеска, виртуозности, но нет единства, и, главное, — Маяков-

²⁵ А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг., стр. 291.

²⁶ См.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Изд. «Советский писатель», М., 1948, стр. 152—154.

²⁷ А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг., стр. 291.

²⁸ Там же, стр. 290.

скому нередко изменяет чувство меры». Метченко показывает это на примере использования поэтом гиперболы с ориентацией на фольклор. «Свое давнее пристрастие к гиперболе Маяковский пытается подкрепить фольклорной традицией, но фантастика, свойственная сказке и былине, его не удовлетворяет. Он хочет создать новый миф («Новый разгробим по миру миф»)).²⁹

«Маяковский, — убедительно показывает далее Метченко, — пользуется гиперболой как средством обобщения реально-исторических событий. Но исполинский типаж отражает внешние черты происходящего, является, так сказать, его количественным, а не качественным эквивалентом.

«Гиперболизм „150 000 000“ в ряде случаев ближе к гиперболизму дооктябрьских поэтов Маяковского, чем к былинному или сказочному».³⁰

Это очень интересное и верное наблюдение исследователя действительно помогает понять характер «фольклоризма» поэмы Маяковского.

Следует лишь к этому добавить, что вообще весь стиль поэта, вся его манера поэтической образной речи настолько разнятся с фольклорными, что для достижения органического единства этих двух потоков — индивидуального, «маяковского», и народно-поэтического — потребовалась бы большая ломка стиля поэта, чего, конечно, Маяковский не мог сделать, да этого и не нужно было делать. Поэтому он пошел по пути привлечения отдельных образов, приемов, языковых формул фольклора для того, чтобы более убедительно разговаривать с широким читателем, утверждая прежде всего свое, неповторимо индивидуальное мировосприятие. Наиболее характерно для Маяковского в обращении с фольклором умение найти в образе или мотиве такую сторону, которая бы помогла наиболее «эффективно» раскрыть мысль и так, чтобы она стала для читателя наиболее впечатляющей. Поэтому у Маяковского фольклорные элементы чаще всего выступают с несколько необычной стороны и, как правило, всегда сильно переосмысленными, трансформированными. Поэт в первую очередь стремится выявить как бы «неиспользованные» возможности фольклорного поэтического образа (например, «нашла коза на камень», «убийцы из-за угля» и т. п.). Таковы и «150 000 000» и «Мистерия-Буфф», и большинство «Окон РОСТА» и другие подобные произведения, в которых поэт обращается к образам и мотивам народного творчества.

²⁹ Там же, стр. 292.

³⁰ Там же, стр. 293.

Демьян Бедный также, в основном, использует фольклор в агитационно-пропагандистских целях, т. е. почти всегда непосредственно подчиняет его политическим задачам. Это было продиктовано требованиями эпохи, задачами новой литературы. Но для Д. Бедного фольклор уже сам по себе есть явление высокого художественного качества, глубоко отражающее внутренний мир народных масс. И нужно только умело повернуть тот или иной образ и мотив для нужд революции и политики партии. Поэтому, для того чтобы более активно воздействовать на массового читателя, Д. Бедный постоянно ищет такую реалистическую форму и такие художественные приемы, которые бы придавали произведению иллюзию полной реальности происходящего, при этом близкой житейскому опыту массы тружеников. Он, например, не ограничится просто повествованием «Про землю, про волю, про рабочую долю», но подчеркнет в подзаголовке: «Не за страх, а за совесть — истинная повесть Демьяна Бедного — Мужика Вредного». В другом случае самые настоящие агитационные стихи и памфлеты он «вложит» в уста бывалого, наблюдательного и «себе на уме» крестьянского деда Софрона и т. п. При этом, обильно используя народно-поэтические образы, речь, он всячески будет стараться раскрывать их «в том же духе», незаметно «направляя» их в нужную сторону: сел дед Софрон или Мужик Вредный среди крестьян или солдат и повел с ними беседу о делах, о жизни и прочем. И он просто не может, чтобы не «ввернуть» в эту беседу хлесткое народное словцо, пословицу или поговорку и даже какой-нибудь сказочный образ (чтобы сопоставить его тут же с реальными фактами и людьми) и т. д. А потом речь продолжается «своим ходом» — естественно, незамысловато и просто, как и в произведениях самого фольклора. Здесь поэт даже как будто не делает особых усилий, не ставит себе цели писать «в духе» фольклора. Народно-поэтическая стихия находится в единстве с авторским стилем. Такова природа таланта поэта.

Эти «приемы», подкрепленные самой манерой поэтического повествования, оказывались очень сильным средством воздействия на массы. Создавалась своеобразная атмосфера доверия, близости автора, рассказчика героям и читателю. Казалось, это голос самого народа, его более опытных и более умудренных представителей. То, о чем говорил поэт в этих произведениях, не только проще доходило до сознания солдатских, крестьянских и рабочих масс, но и внушало веру в его «истинность». Реальные факты и события, с которыми непосредственно имели дело эти массы, «растолковывались» поэтом в сюжетах, образах и манере речи, привычных и очень близких складу ума и чувств

труженика или солдата. И это также имело неотразимую силу.

Политически просвещая массы, Д. Бедный одновременно утверждал силу и действенность народно-поэтического образа или выражения. Маяковский чаще всего лишь отталкивался от этих образов, часто «ломая» их, чтобы утвердить новые идеи и эстетические идеалы.

И тот и другой путь действителен, но по-разному. В одном случае читатель оказывается «незаметно» вовлеченным в новый мир со своими «старыми», привычными представлениями и вкусами. В другом — он захвачен неожиданностью поворота, силою оригинальной трактовки этих представлений и образов.

Д. Бедный, оставаясь с «правдой-истиной в ладу», с естественным строем мыслей и чувств рядового человека, как бы включаясь в это обычное миропонимание масс, постепенно направляет его на новый «лад» и подводит к нужным выводам. Поэтому он в своих произведениях, даже открыто агитационных, чаще всего собеседник, «поучитель».

В. Маяковский, как правило, сразу и открыто утверждает свое миропонимание и свое отношение к явлениям и убеждает читателя в их правоте неопровержимой силой образного слова.

В. Маяковский агитирует и призывает, утверждает и отрицает — открыто, увлеченно и публицистически страстно. Излюбленная форма его произведений — форма прямого разговора с читателем.

Для Д. Бедного одна из наиболее излюбленных — форма незатейливой беседы. Он любит «потолковать» с людьми как бы «на миру». Его агитация, в большинстве случаев действующая без промаха, почти всегда не похожа на обычные формы агитации: он стремится обстоятельной, рассудительной речью подвести читателя к нужному делу, подробно разъясняя, что, как и почему (например, о грабительском характере войны, о тактике врагов народа, о смысле и содержании борьбы партии и т. п.). Идя этим путем, Д. Бедный впервые и подлинно новаторски объединил сказовую манеру повествования, впитывающую самые разнообразные фольклорные жанры, начиная от прибаутки, пословицы и поговорки и кончая песней и частушкой, с газетной публицистической речью, доходящей до боевых лозунгов, призывов.

Поэтому у него «старое» и «новое», «быт» и «политика» оказались совершенно нераздельными.

Такое естественное слияние «бытовых», близких и доступных человеку массы явлений и понятий с высокой, подлинной политикой и идейностью в произведениях Д. Бедного как нельзя

лучше соответствовало задаче привлечения в большинстве малограмотных широких народных масс к большой политике, истории, которую они сами же творили. Поэт как бы приближал политику к житейскому опыту рабочего и крестьянина, делая ее более доступной и «досягаемой», снимая ту робость перед ней, которая еще была так сильна в значительных слоях народа. Замечательным примером такой поэзии могут служить басни Д. Бедного, повесть «Про землю, про волю...» и многие другие произведения периода революции и гражданской войны.

Следует при этом сказать, что Д. Бедный, как и В. Маяковский, не был однообразен и в формах поэтической агитации и пропаганды, и в характере использования народно-поэтических средств. Хорошо и обширно зная живую народную речь, русский фольклор, Д. Бедный свободно находил самые различные пути и средства к сердцам рабочих, крестьян и солдат. Он быстро откликался на их запросы, часто «на ходу», когда этого требовали обстоятельства, обращаясь к ним то с рассудительной и умной басней, то с едким, язвительным фельетоном, то с боевым лозунгом или развернутым эпическим рассказом, то с задумчивым лирическим стихотворением. И, что особенно важно, он везде был «свой человек», «наш брат», всегда готовый помочь разобратся простому труженику в окружающем, приободрить, способный заставить призадуматься или заразительно посмеяться над своими врагами — претенциозными политическими авантюристами юденичами и врангелями, обанкротившимися либерданами и черновыми.

Правда, у Бедного мы можем найти и произведения, в которых используются лишь внешние приметы народного творчества, или такие, в которые некритически вводится фольклорный материал. Поэт иногда делал как бы уступки невысокому эстетическому вкусу отсталых слоев народных масс, снижая требовательность к художественному качеству своих произведений, ошибочно полагая, что тем самым достигает подлинной массовости искусства. Отсюда и многословие, и прозаизмы, и вульгарные словечки и обороты, которые в некоторых произведениях подавляют читателя.

Однако в своих лучших стихотворениях, баснях, поэмах Д. Бедный проявил себя глубоким знатоком духовного склада простых тружеников, блестящим мастером в обращении с поэтическим творчеством народа. И благодаря этим своим качествам он сумел уже до революции и особенно в годы гражданской войны стать крупнейшим пролетарским поэтом.

При сопоставлении творчества Д. Бедного и В. Маяковского в первые послереволюционные годы не следует также забывать,

что для Д. Бедного это был период полной зрелости, высшего его развития, тогда как В. Маяковский находился еще в стадии духовного становления, напряженных поисков и совершенствования мастерства.

Таковы в самых общих чертах некоторые родственные и отличительные особенности «фольклоризма» Д. Бедного и В. Маяковского. Если рассмотреть более конкретно работу этих поэтов в области поэтических жанров, принципов типизации и языка, можно еще более ясно увидеть, какую большую роль сыграло здесь народное творчество и как своеобразно оно пре-
ломилось у каждого из них.

2

Возникновение, развитие и изменение литературных жанров всегда обусловлено исторически.

Октябрьская революция поставила перед художниками задачу создания таких произведений, которые бы активно служили революционному народу. Новые методы и формы литературной работы не всегда укладывались в старые представления о литературных жанрах. Формировались новые критерии и принципы. Существенным изменениям подверглись и традиционные жанры.

Первыми поэтами, которые не только глубоко осознали это, но и активно включились в работу, были Д. Бедный и В. Маяковский. В своих выступлениях (и тех лет, и позже) они не раз подчеркивали важность и трудность этой именно стороны творчества поэта в условиях революционной действительности. Сами они явились замечательными новаторами в разработке поэтических жанров. И одним из источников этого новаторства явился фольклор.

Жанровые (как и стилистические) особенности произведений Д. Бедного и В. Маяковского периода революции и гражданской войны в очень сильной степени определялись ориентацией поэтов на самого широкого читателя. Разрабатывались прежде всего наиболее демократические массовые жанры: частушка, песня, басня, раёшник, стихотворение-сказка, стихотворения лубочного характера (подписи к рисункам), повесть-сказ и т. п. И все эти жанры или непосредственно шли от фольклора, или теснейшим образом были с ним связаны. Нет ни одного вида и жанра народной поэзии, которые бы не были использованы в те годы Д. Бедным или В. Маяковским. Особенно многообразны формы работы с фольклорными жанрами у Д. Бедного. В значительной мере благодаря этому он явился первым созда-

телем в советской поэзии произведений ряда поэтических жанров: басни, песни, стихотворного фельетона, политической «сказки», стихотворной повести. Вообще большинство своих произведений по своим жанровым признакам Д. Бедный связывает с фольклором, подчеркивая это в заглавиях: «Политическая загадка», «Поповская камаринская», «Донская песня», «Девичья песня», «Новая пословица», «Сказка о батраке Балде...» и т. п., или в подзаголовках: «Отходная. Красноармейская песня»; «Казанское чудо. (Не басня, а быль)»; «Батрацкая. Песня»; «Мокеев дар. (Быль)»; «Крысы. Сказка»; «Горе-кузнец. Сказка»; «Поют. Быль» и мн. др.

Словно бы не удовлетворяясь отдельными произведениями, написанными на основе или по мотивам народно-поэтических жанров, Д. Бедный создает по фольклорному образцу сюжетные циклы: частушек («Фронтовые частушки», «Частушки (Девичьи)» и др.), басен («Дерунов 1001-й. Хроника в десяти баснях с двумя эпилогами»), сказок — о взаимоотношении крестьян и господ («Клад», «Суд», «Чертовщина», «Звонок», «Пирог да блин») и т. п.

При этом, подчиняя все многообразие фольклорных жанров агитационным задачам, Д. Бедный проявляет блестящее мастерство в переосмысливании и «обновлении» их. Многие его басни приобретают сказочные зачины и ситуации, «песня» — былинный размер и лексику, «были» — раёшный речитатив. И таким образом Д. Бедный «с помощью» фольклора обогащал жанры и лирической и эпической поэзии.

В меньшей степени и по-другому, но также многообразно отразилось воздействие фольклора на жанровых признаках произведений В. Маяковского: «Сказка о красной шапочке», «Интернациональная басня», «Майская песенка», «Наш марш», «Октябрьские частушки» и т. п.

Разумеется, не обязательно указанные жанровые обозначения («сказка», «песенка», «быль» и т. п.) должны полностью отвечать всем признакам этих жанров в фольклоре. Но в то же время некоторые признаки накладывают отпечаток на произведения поэта и придают им своеобразный фольклорный колорит. Здесь мы сталкиваемся не просто с поисками Д. Бедным и В. Маяковским новых поэтических жанров, но с определенной ориентацией именно на народно-поэтическое творчество как источник жанрового обогащения поэзии. И в заголовках, и в содержании произведений мы видим настойчивое стремление поэтов опереться на жанровое богатство фольклора. С одной стороны, как самостоятельные обильно вводятся в литературу жанры, исключительно принадлежащие фольклору (частушка,

сказка, поговорка, раёшник и т. п.), с другой — этими и другими фольклорными жанрами насыщаются чисто литературные жанры (лирическое стихотворение, поэма, басня, стихотворный лозунг и т. п.). Наконец, в некоторых случаях (песня, например) идет своеобразный процесс творческого взаимообогащения и «соревнования». Иногда под влиянием народно-поэтических жанров создаются совершенно новые литературные жанры (Окна «РОСТА», например).

В ряде случаев — и это особенно необходимо подчеркнуть — разработанные Д. Бедным и В. Маяковским при активном воздействии народного творчества литературные жанры оказали в дальнейшем большое влияние на всю советскую поэзию. Причем уже само обращение поэтов преимущественно к тому или иному жанру, а также способ «обработки» фольклорного материала характеризует творческое их своеобразие.

Возьмем, например, работу Д. Бедного над басней и В. Маяковского над «Окнами РОСТА». Д. Бедный не только возродил почти забытый литературой после Крылова жанр, но, опираясь на традиции фольклора и своего великого предшественника, создал новый тип басни.

В. Маяковский не просто раскрыл богатейшие возможности народного лубка, но на его основе создал новый литературный жанр. При этом каждый из них был сильнейшим мастером в своем жанре и внес благодаря ему наиболее существенный вклад в развитие поэзии той поры.

Само обращение Д. Бедного к жанру басни глубоко закономерно и исторически и субъективно. Жанр басни был органичным для поэтического дарования Д. Бедного и для характера и условий его работы. И дело не только в том, что поэту удобно было (особенно до революции) «проводить контрабандой» политику, социалистические идеи в иносказательной, эзоповой форме. Не менее важной причиной такого усиленного интереса Д. Бедного к басне было то, что именно басня явилась для него — поэта, всегда ориентировавшегося на массового читателя, — наиболее удачной формой освещения злободневных политических событий в духе народно-поэтических форм нравоучительной «беседы».

Басня, в которой прежде всего отражается, по меткому выражению Белинского, «вся житейская мудрость, плод практической опытности, и своей собственной, и завещанной отцами из рода в род»,³¹ оказалась исключительно плодотворным и

³¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 151.

действенным жанром для Д. Бедного, ставившего главной своей творческой задачей содействие практической борьбе народных масс.

Деловой и в то же время непринужденный тон «беседы», тонкий народный юмор, часто переходящий в сатиру, хлесткое, народное словцо, свойственное басне, — все это открывало большие возможности для «убедительного» разговора с массовым читателем и слушателем. Эти особенности басни, более чем других жанров, отвечали задачам времени и свойствам характера того читателя, с которым имел дело Д. Бедный.

Белинский в свое время тонко подметил эти особенности басни как жанра. Говоря об особом месте Крылова в углублении народности русской литературы, он показал, что не случайно Крылов обратился к басне. Белинский раскрыл существо самой басни, которая по своей природе органически близка народному складу ума, игривости и меткости народной речи. В басне, писал Белинский, Крылов выразил «широко и полно» такую сторону русского национального духа, как «его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию».³²

Отметив, что по басням люди «учатся нравственной философии», Белинский далее подчеркнул, что у Крылова басня стала не просто одним из литературных жанров, но выражением определенного представления русских людей о жизненных явлениях, понимания их и подлинно национального склада характера.

Белинский при этом тесно связывал жанр басни с народным образом мышления и способом выражаться — с народными речениями, пословицами и поговорками.

Действительно, самый стихотворный склад басни (свободный размер, ритмика, разговорный характер поэтической речи, хлесткая рифма и др.) очень близок складу пословиц и поговорок, которые почти всегда построены на ритмической основе и совершенно органически включают народную фразеологию. И не случайно у подлинных мастеров басня сама «дает» большое количество пословиц и поговорок. Очень близка басня сказке (особенно волшебной). Но еще больше связывает басню с этими видами народного творчества сама природа ее: иносказательность и нравоучительность.

Д. Бедный, как в свое время и И. А. Крылов, хорошо понял возможности и народную сущность этого литературного жанра как наиболее эффективного при обращении с поэтическим словом

³² Там же, т. VIII, 1955, стр. 571.

непосредственно к широким народным массам. Его можно без преувеличения назвать великим баснописцем, стоящим рядом с Крыловым. Д. Бедный значительно расширил жанровые возможности басни (не говоря уж о ее проблематике). Басня у него стала поистине «универсальным» жанром, — от коротенькой остроумной сценки («Колесо и конь», «Слепой», «Пескарь» и др.) до небольшой стихотворной повести («Питомник», «Муравьи», «Азбука» и т. п.). Д. Бедный использует при этом самые различные формы: «эпического повествования» («Рыболовы»), памфлета («Союзники»), сказки («Волк-правитель»), развернутой пословицы («Жук и крот») и т. п. Он настолько широко и многообразно использовал в своей поэтической практике основы басенного жанра, что в ряде случаев, по существу, стиралась грань между басней и обычным стихотворением (см., например, стихи «Опека», «Газета» и т. п.). Некоторые черты басни (свободная ритмическая структура поэтической строки, обильное применение диалога и др.) оказали вообще влияние на лирику Д. Бедного (особенно на стихотворения «повествовательного» характера).

Д. Бедный талантливо разработал жанр газетной басни, т. е. исключительно злободневной, политической, агитационной — со своими специфическими особенностями в структуре, образах, сюжете. При этом он не только широко использует традиционные фольклорные аллегорические и символические мотивы и образы, подчиняя их агитационно-политическим задачам, в значительно большей степени, чем морально-этическим (как это было чаще всего у Крылова), но и развивает и социально углубляет сам принцип создания образов-символов и образов-аллегорий. Он, например, берет обыкновенные предметы и эпизоды из жизни и быта простого народа и, мастерски развивая сюжет басни, возводит их до символов и аллегорий общественно-политического значения. Оттого эти образы, будучи близкими и привычными, доходчивее раскрывали сущность современных социальных и политических идей и явлений и приобретали большую эмоциональную силу. Это можно хорошо видеть в таких, например, баснях, как «Лапоть и сапог», «Кларнет и рожок», «Пушка и соха» и многих подобных.

Благодаря таким образам и морализующие басенные концовки, которые у Д. Бедного обычно приобретали вид призыва, лозунга, получали особую окраску «естественности» и доступности.

Все это также придавало басням Бедного неотразимую силу художественного воздействия на читателя.

Басня Д. Бедного приобрела огромную активную роль в общественной борьбе. Одной из причин, обусловивших это ее качество, явилось усиление в ней политической остроты и злободневности, публицистической направленности. Но, с другой стороны, Д. Бедный не смог бы достичь такой активной роли басни (и не только басни) в борьбе народных масс тех лет, если бы она не была так прочно связана и с живой, богатой афористичностью, пословицами, поговорками, народной речью и вообще с образом мышления народных масс, их эстетикой. Выражая в своих баснях мудрость борющегося народа, поднявшегося на социалистическую революцию, Д. Бедный показал и новое качество самого народа. Это проявилось не только в резком сближении и соответствующем истолковании аллегорий, сказочной символики с условиями жизни, бытом и психологическим складом революционных масс, но и в самом характере нравучительности, свойственной басне как жанру. Чаще всего у Д. Бедного мы обнаруживаем не обычные поучения морально-психологического порядка, сами собой как бы вытекающие из аллегорического сюжета или «подсказанные» автором, но едкую сатиру, почти памфлет с клеймящим, разъяснительным или призывным лозунгом. Народно-поэтическая образность, сказочные приемы органически «сливаются» с политическими, современными идеями, служат им.

«Новый характер, — правильно замечает один из исследователей поэзии Д. Бедного, — приобрел в его баснях и тот лукавый „прищур“, с которым народ смотрит на своих угнетателей. Народ поумнел, приобрел опыт политической борьбы. Он организуется, имеет свою руководящую партию. Народная мудрость (этот лукаво прищуренный глазок) в баснях Д. Бедного не просто житейская мудрость (как это было чаще всего в баснях Крылова), а мудрость политической классовой борьбы, мудрость народа, воспитываемого партией в период подготовки к открытым боям с буржуазией и помещиками. Лозунги партии становились лозунгами народа, мудрость партии — мудростью народа.

«Д. Бедный в своих баснях органически выразил новый характер народной мудрости. Именно это обстоятельство сделало басенное творчество Д. Бедного этапом в развитии жанра, а самого Д. Бедного большим, оригинальным поэтом, а не эпигоном Крылова».³³ Ясно, что без широкого знания и глубокого

³³ Г. Г. Марминова. Роль Демьяна Бедного в развитии ранней пролетарской поэзии (1908—1914). Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 1956, стр. 13—14.

органического освоения народного творчества это было бы невозможным.

То же самое (учитывая лишь специфику жанра и связи его с фольклором) можно сказать и в отношении песни, над которой также много работал Д. Бедный — первый советский поэт-песенник.

В. Маяковский так же (как и Бедный) стремится и активно участвовать в борьбе народных масс, и показать прежде всего их новые черты. Как и Д. Бедный, он обращается к фольклору с пропагандистско-агитационными целями. «Окна РОСТА» так же (как и басня) представляют собой в основном сатиру и юмор. Но если Д. Бедный использует фольклор прежде всего в его, так сказать, положительном качестве, то В. Маяковский главным образом обращается к фольклорным текстам с целью создания на их основе пародийных, сатирических стихов, в которых осмеиваются враги революции или отдельные темные стороны отсталых рабочих и крестьян («Русские песни», «Советская Азбука», многие «Окна РОСТА» и т. п.). И здесь проявился незаурядный талант Маяковского — остроумного полемиста, страстного публициста и смелого мастера в обращении со словом. Основной вид «обработки» фольклорного материала у Маяковского — сатирический.

Преимущество его острых и хлестких «ростинских» стихов состояло в том, что поэт быстро схватывал некоторые особенности таких жанров фольклора, как пословица, частушка, каламбур, сказка, раёшник, и умело на их основе создавал доходчивые и остро-сатирические памфлеты и подписи к карикатурам, выводя в смешном виде врагов революции. Он то переиначивал пословицу так, что, получая неожиданный смысл, она в яркой и броской образной форме запечатлевала целые исторические факты и события (4, 96); то писал «на мотив» популярной песни сатирические четверостишия (4, 83); то, сохраняя сюжетную канву какой-либо детской сказочки, сатирически высмеивал поведение врагов (4, 76) и т. п. И везде Маяковский остается верен своему основному принципу: фольклорный образ, мотив, сюжет служат лишь «каркасом», а чаще «отправной точкой» для создания злободневного сатирического стихотворения или образа в неповторимо «маяковском» стиле.

Так, поэт чаще всего обращался к частушке. И она у него всегда приобретала некоторые новые черты, свойственные вообще поэзии Маяковского, и теряла некоторые свои специфические качества. Используя, например, частушечный прием параллелизма, Маяковский, как правило, «первую часть» частушки непосредственно подчинял главному смыслу второго

двустрочия, и частушка теряла свой лирический характер. Зато он усиливал сатирический смысл, нередко превращая частушку в своеобразный лозунг или памфлет:

Мчит Пилсудский,
Пыль столбом,
Звон идет от марша...
Разобьется глупым лбом
об Коммуну маршал.
Паны красным ткнут петлю,
Нам могилу роют.
Сыпь в могилу эту тлю
Вместе с Петлюрою!
(4, 138).

Маяковский почти не прибегал к фольклору в произведениях, в которых ставил задачу психологического раскрытия образов. Не прибегал к фольклору он и с целью создания на его основе реалистического образа (как это мы видим у Д. Бедного). И не случайно в годы работы над «Окнами РОСТА», т. е. в период наиболее активного обращения к фольклору со специальным назначением (агитационность), он совсем не пользуется им в своих лирических и других произведениях.

Более того, даже в «Окнах РОСТА» непосредственно фольклорных мотивов и образов не так уж много. Подавляющее большинство «Окон» не имеет прямой связи с фольклором. Это типичные лозунги-плакаты, написанные в манере Маяковского. Судя по работе В. Дувакина, обстоятельно изучившего «Окна РОСТА», «Окна» с частушечными и песенными текстами составляют лишь «особую жанровую разновидность» «ростинских» плакатов.³⁴ Подробно рассмотрев различные формы построения «Окон», исследователь в данном случае, говоря о текстах «фольклорного» характера, лишь отметил их наличие и общие особенности использования этих фольклорных текстов.

И тем не менее в самой основе работа Маяковского в «РОСТА» была тесно связана с народным творчеством. Сам характер этой работы был таков, что она должна была прочно основываться на традициях народного творчества, народной фразеологии. Во-первых, это относится к самому материалу (тематике) и, во-вторых, предназначенности «Окон». Придавая огромное значение ростинскому периоду деятельности, Маяковский впоследствии сам подчеркивал, что это была работа «большого словесного значения» «на темах, не допускавших много-

³⁴ Творчество Маяковского. Сборник статей, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 418.

словия» (10, 324). «Переводить» сложные вопросы текущей жизни, политики, современных событий на язык, доступный каждому, даже неграмотному человеку, можно было только на основе образной афористической народной речи, близких народному складу представлений и понятий, которые как раз наиболее ярко и полно отразились в народном поэтическом творчестве. Благодаря именно этому достигалась не только понятность, простота, но и действенность плакатов и текстов «Окон». Привычные образы и словесные выражения, песенные тексты и частушки вдруг оживали в «Окнах РОСТА» совсем как будто с необычной стороны, освещая вместе с тем события современной жизни, делая их более понятными, связывая отдельные факты с другими сторонами действительности.

Маяковский не просто умело использовал в «РОСТА» различные фольклорные жанры (песню, частушку, пословицу, поговорку, раёк). Талантливо угадав возможности и жизненную силу народного лубка, рассчитанного на вкусы широчайшего массового читателя, Маяковский стал смело углублять и развивать его принципы³⁵ и подчинил им работу над всеми другими фольклорными жанрами. В этом своеобразие фольклоризма «Окон РОСТА».

В результате Маяковский явился создателем почти небывалого (во всяком случае по своему практическому размаху и оригинальности) в искусстве своеобразного литературно-фольклорно-изобразительного жанра.

Сам Маяковский, как известно, придавал большое значение «Окнам РОСТА», не раз подчеркивал их роль не только в развитии советской сатиры, но и поэзии в целом. Он же дал в ряде выступлений замечательно верную характеристику своеобразия этой поэтической работы, обусловленной историческими особенностями эпохи. И главное достоинство «Окон» Маяковский справедливо видел в том, что их создатели со всею революционной страстью и самозабвением «обслуживали» «стопами-десятиллионный народище» в его конкретной и напряженной классовой борьбе. Это была «новая форма, введенная непосредственно жизнью», говорил поэт (10, 280).

«Это не плакаты, которые перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку, идущие не с молитвой, а с распевом частушек. Это тот „изустный период российской литературы“, на который сейчас пофыркивают и от которого отплеваются всякие Лежневы» (10, 280).

³⁵ О близости «РОСТА» народному лубку см. статьи В. Дувакина об «Окнах РОСТА», а также книгу: И. Эвентов. Маяковский-плакатист. Изд. «Искусство», Л.—М., 1940.

Для нас особенно важно здесь подчеркнуть определение «Окон РОСТА» как «изустного периода российской литературы». Маяковский очень точно уловил специфику этой литературы, чрезвычайно близкой в своей основе устному народному творчеству. Поэт смело начал работу в таких формах литературного творчества, которые «не отвечали» установившимся представлениям о «настоящей» литературе и которые до него почти не разрабатывались. Это была действительно работа, как бы стирающая грани между фольклором и литературой.

Верно сказал о значении «Окон» Маяковского В. Дувакин: «Вместе с новыми политическими идеями, с элементарными просветительскими истинами „агитка“ доносила стих туда, где он не бывал раньше, сталкивала книжную традицию с фольклорной».³⁶

Это было действительно качественно новое проявление массовости искусства, активно воздействующего на революционную действительность. Связь его с фольклором очевидна и не требует особых доказательств. Более важно показать, с одной стороны, характер этой связи и, с другой (имея в виду именно ее) — принципиальное значение «Окон РОСТА» для советской поэзии.

Прежде всего несколько слов о значении «Окон РОСТА» для самого Маяковского. Выше мы уже касались этого вопроса. Следует немного дополнить. Сошлемся еще раз на исследователя «Окон» В. Дувакина. Он пишет, что «Новые темы, новый читатель, новая функция стиха заставляли Маяковского пересматривать арсенал своих поэтических приемов и многое находить заново»,³⁷ что на протяжении работы в «РОСТА» «поэтика Маяковского быстро эволюционировала».³⁸

Нужно особенно подчеркнуть, что эта эволюция поэтики «распространялась» на все творчество поэта. Именно благодаря работе над фольклором в «РОСТА», хотя и с «утилитарными» целями, Маяковский приходил к более глубокому раскрытию особенностей своей поэтики, блестяще проявившихся в последующем творчестве. При «столкновении» с фольклором Маяковский понял основные принципы, на которых стоит подлинно массовое искусство, и, «не ломая» основ своей поэтики, пошел, однако, принципиально в этом направлении, т. е. по пути к простоте, ясности и доступности.

Разумеется, неверно было бы причиной этого поворота и быстрого роста мастерства поэта после гражданской войны счи-

³⁶ Творчество Маяковского. Сборник статей, стр. 388—389.

³⁷ Там же, стр. 318.

³⁸ Там же, стр. 344.

тать только народное творчество. Большую роль сыграли в качестве положительного примера и классическое наследие русской литературы, и творческий опыт современников, и критика В. И. Лениным произведений Маяковского «Наш марш» и «150 000 000» (как и вообще высказывания В. И. Ленина об искусстве). Но несомненно, что народное творчество было одним из важнейших стимулов. И не случайно, что как раз с этого времени он в своих выступлениях все чаще затрагивает вопросы и народности, и массовости, и доступности искусства. Тут еще надо указать и на такой важнейший фактор, как активнейшее желание поэта самому нести в массы поэтическое слово. Это была новая и, пожалуй, не менее действенная форма приобщения к народной эстетике, своеобразная форма связи с фольклором, вернее с теми, кто является живым носителем фольклорных традиций и кто мог судить о поэте не с узко эстетских, групповых интересов и вкусов, а с высоты общенародных эстетических критериев.

Следовательно, устное народное творчество оказало большое воздействие не только на разработку поэтом агитационных жанров, но — косвенно — и на творческую эволюцию его в целом.

Мы видим, таким образом, что уже сам «выбор» основных жанров, над которыми работали Д. Бедный и В. Маяковский в годы революции, и в связи с этим обращение к тем или иным фольклорным жанрам и принципам свидетельствуют о различном характере и степени фольклоризма этих поэтов. Вместе с тем это свидетельствует о многообразии путей и форм воздействия народного творчества на развитие поэтических жанров.

Особенно наглядно различие в методе освоения фольклора у Д. Бедного и В. Маяковского при сравнении их работы над близкими поэтическими жанрами, свойственными обоим поэтам: над эпосом, стихотворным плакатом, раёшником и др. Достаточно сопоставить хотя бы повесть Д. Бедного «Про землю, про волю...» и «150 000 000» и «Мистерию-Буфф» В. Маяковского.

Повесть Д. Бедного — первое эпическое произведение советской поэзии. Поэт поставил цель нарисовать широкую картину движения народных масс к революции, процесс становления социалистического сознания их. Поэтому нужно было широко показать жизнь, думы и борьбу этих масс, сложные и трудные пути их, роль организующей силы — партии. Впервые в центре сюжета большого поэтического произведения встала жизнь и политическая борьба широчайших слоев населения России в канун Великого Октября, причем и сами события оценены глазами

широких народных масс. Это было первое крупнейшее после «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова поэтическое произведение народного характера, где главным героем и судьей был трудовой народ.

И потому естественно, что Д. Бедный так широко обратился в работе над повестью к народно-поэтическим традициям. Он не только обширно привлекает материал фольклора для более глубокой передачи чувств и переживаний народных масс в связи с различными общественно-политическими событиями (рекрутские песни при характеристике периода империалистической войны, плясовые и частушки — при изображении солдатского быта и т. п.), но и в целом строит свою повесть на основе народно-поэтических принципов. Сугубо реалистическая, агитационная, лишенная сказочности, повесть Д. Бедного вместе с тем в целом, по своему характеру, очень близка народному эпосу. Здесь, кроме обильного насыщения самого текста различными народно-поэтическими жанрами и широкого использования ритмики, размеров, поэтической образности, присущих фольклору, перед нами своеобразная атмосфера сказочности, непринужденной беседы. Начинается повесть «Запевом» — обращением рассказчика к слушателям («Ну-тка, милые мои!» и т. д.), напоминающим сказочные зачины, затем автор часто делает «отступления» от главной нити повествования: преподносит «мораль» из рассказанного, приводит для сравнения примеры из жизни и т. д. и заканчивает «Прощанием»:

Кончен, братцы, мой рассказ.
Будет, нет ли — продолженье?
Как сказать? Идет сражение.
Не до повести. Спешу.
Жив останусь — допишу.

(I, 484).

Все это живо напоминало манеру народного рассказчика и использовалось поэтом не ради простой занимательности, хотя следует сказать, что занимательность — одно из очень важных качеств произведений фольклора — играет, в отличие, например, от Маяковского, большую роль в творчестве Д. Бедного.

Такая манера повествования, в сочетании с большой насыщенностью повести фольклорными мотивами, образностью, придавала произведению действительно характер свободного, непринужденного сказа, чуждого, однако, стилизации. Во-первых, эти качества присущи вообще творчеству Д. Бедного, о чем в данном случае свидетельствует тот факт, что лучшие произ-

ведения поэта 1916—1917 годов вошли в повесть совершенно органически (басни «Про бабушку», «Атаманская нагайка» и др.; сказки «Разрыв-трава», «Колобок»; сатиры «Бука», «Откуда гром»; сатирические песни народного склада «Как у питерских господ», «Песня о земле» и др.; призывные стихи «Под знамя „Правды“» и «Братьям» и т. п.). Во-вторых, и это еще более существенно, Д. Бедный так мастерски применяет сказовую манеру для выражения современного политического содержания, что не остается никакого ощущения архаичности. Напротив, все эти остро политические «сказки», «песни», «басни», «были» и т. п. помогали лучше показать духовный мир, политический рост народных масс и одновременно придавали всему произведению «достоверность» голоса самого народа.

Отражая все важнейшие события эпохи под углом зрения исторических судеб народных масс, являясь своеобразной летописью времени, повесть Д. Бедного именно во многом благодаря многообразию и широте обращения поэта к народному поэтическому творчеству убедительно показала народные и национальные корни революции, сущность и поведение различных классов и социальных сил в этой борьбе. Фольклоризм повести помог лучше раскрыть народную точку зрения на события.

Если с этой стороны посмотреть на эпос В. Маяковского тех лет («150 000 000» и «Мистерию-Буфф»), мы обнаружим совсем иную картину.

Д. Бедный писал *реалистическое* произведение о жизни и борьбе народных масс и в силу особенностей поэтического таланта, а также жизненного материала и творческой задачи не мог пройти мимо народно-поэтических традиций. Повесть, выросшая на живом материале текущей действительности, благодаря органическому использованию фольклора приобрела некоторые новые жанровые особенности (эпический размах при непринужденности формы изложения, «свободный» характер построения и т. п.). Фольклорные традиции усилили реалистическую силу ее.

Маяковский ставил перед собой специальную задачу создать произведение о революции «в духе» народного эпоса (в частности, былины), предполагая даже, что поэму будут изменять, дополнять другие, подобно произведениям фольклора.³⁹ То же

³⁹ В поэтическом вступлении автор проводил ту же мысль, подчеркивая: «...этой моей поэмы никто не сочинитель» (6, 9). Сознательно не поставил Маяковский, как автор, и своей фамилии в первом издании, думая все о той же «фольклорной» судьбе поэмы.

самое следует сказать и в отношении «Мистерии-Буфф». Не случайно в предисловиях к этим произведениям он предлагал будущим читателям и исполнителям менять содержание их.

Поставив перед собой такую задачу, Маяковский избрал путь нереалистического решения темы революции. И «150 000 000», и «Мистерия-Буфф» — ярко выраженные произведения романтического характера, с сильным элементом фантастики. С точки зрения жанровых особенностей оба произведения являются стилизацией, подражанием соответствующим жанрам фольклора: «150 000 000» — былине, «Мистерия-Буфф» — народной драме. Поэтому даже нет необходимости стараться доказывать (как это делает, например, Дм. Молдавский в указанной выше статье), что в поэме и пьесе есть фольклорные элементы. Важно установить, каковы они, т. е. как использует их поэт.

Как и в «Окнах РОСТА», Маяковский в этих явно агитационных произведениях не ставит задачи широкого изображения жизни и духовного мира народных масс (хотя они и являются главными героями). Основное содержание и поэмы, и пьесы заключается в общем показе социального расслоения мира и борьбы основных антагонистических классов. Этим определяются и особенности сюжетов и композиции этих произведений, построенных на резко очерченных и подчеркнутых контрастах. Поэтому здесь основные краски — светлая и черная, а определяющий прием — гипербола (как в обрисовке положительных явлений, так и отрицательных).

Все это проявляется и в подходе автора к фольклору. Маяковский в этих произведениях использует фольклор главным образом для того, чтобы усилить этот контраст. Так, через всю пьесу проходят два противоборствующих начала — героическое и буффонадное. Раскрытию их способствуют и все идущие от народной драмы приемы: обращение героев к зрителям с саморекомендацией, развитие сюжета как цепи действий и побед положительных сил трудящихся над злыми (врагами революции), характеристика действующих лиц только по их социальному признаку, прием буквального осмысления метафорических выражений для создания комического положения и т. п. Основная сюжетная линия — поиски Земли Обетованной — также развивается в прямом осмыслении (герои путешествуют — ищут ее).

То же самое и в поэме. Главная мысль — о борьбе двух миров — раскрывается в аллегорическом сюжете поединка двух «героев» — Ивана (олицетворяющего русский революционный народ) и Вильсона (олицетворяющего мировой капитализм):

Схема сюжета взята из фольклора, но и описание поединка, и мотив чудесной помощи (Вильсона «трут, растирают силовыми мазями»), и гиперболизм, и другие эпизоды, мотивы, приемы в поэме лишь в малой степени напоминают подлинно фольклорные, потому что, во-первых, берутся лишь внешние стороны этих приемов и, во-вторых, используются они в стилистической манере, не свойственной фольклорной. И в пьесе, и в поэме значительное место занимает прием народного лубка. Традиции театра «Петрушки», народного балагана в «Мистерии-Буфф» и былины в «150 000 000» использованы лишь со стороны некоторых общих их особенностей — и в основном в целях сатирических.

Нужно сказать, что в «Окнах РОСТА» Маяковский более плодотворно использовал народно-поэтические традиции в разработке жанров, чем, например, в поэме «150 000 000». Подражание былинному эпосу не привело к новаторству в создании литературного жанра.

Маяковский попытался написать не поэму, а былину нового времени. Путь лежал только через стилизацию. Но стилизация эта не удалась с точки зрения художественности. В повести Д. Бедного фольклор сыграл более существенную роль, хотя автор и не ставил специальной задачи написать произведение «под фольклор».

Интересна и своеобразна работа Д. Бедного и В. Маяковского в таком оригинальном поэтическом жанре, как сказка-поэма, целиком опирающемся на фольклорные традиции. (Каждым из них были написаны целые циклы таких «сказок»). Даже в жанре стихотворного плаката фольклор оказал влияние на В. Маяковского и Д. Бедного в различных направлениях.

Коснемся в заключение вопроса о жанре раёшника, над которым работали и Д. Бедный, и В. Маяковский.

Маяковский не оставил развернутого мнения об этом жанре народной поэзии. Но из приведенного выше его высказывания («плоскость раёшника») можно сделать вывод, что для Маяковского раёк, как и ряд других народно-поэтических жанров, не представлял значительной художественной ценности, он выводил его за пределы подлинной поэзии.

В своей литературной практике он хотя и очень редко, но все же обращался к его традициям непосредственно, в частности в «Окнах РОСТА». Вернее было бы говорить, что Маяковский в некоторых «Окнах» писал стихотворные плакаты по типу райка, с той же функцией и приемами, что и в народном творчестве («Эй, товарищи! Подходите и гляньте! — 4, 384, и т. п.).

В статье «О стиховой системе Маяковского»⁴⁰ М. П. Штокмар развил небезынтeресную мысль о том, что Маяковский явился в русской поэзии создателем рифменной стиховой системы и что эта система опирается на традиции русского народного творчества, в частности на традиции раёшника. Эта теория нуждается еще в обстоятельном исследовании материала. Однако есть основания полагать, что принцип построения стихотворной речи у Маяковского, как и в русском народном раёшнике, имеет некоторые общие основы, коренящиеся в особенностях национального языка. Если это и так, то, по-видимому, для Маяковского основную роль сыграла в его стиховом новаторстве не непосредственная опора на традиции раёшника, не «оглядка» на фольклор, а способность поэта разгадать скрытые в основах русского языка возможности для создания такой стиховой системы. В пользу этого говорит тот факт, что основные особенности стиха Маяковского вырабатывались еще в тот период, когда поэт был далек от народно-поэтических традиций.

Д. Бедный, напротив, сознательно и настойчиво обращался к традициям раёшника. Это можно видеть и в его работе над басней (у которой есть некоторые общие черты с раёшником — ритмика и пр.), и в особенностях его ряда эпических произведений, и, наконец, в литературных высказываниях. Так, в беседе с молодыми поэтами в 1932 году он особенно обстоятельно говорил именно об этих фольклорных традициях:

«О стихотворном размере, которым я частенько пишу, говорят некоторые „знатоки“, что это ни стихи, ни проза, а так — раёшная скороговорка. Я эту скороговорку, столь пренебрегаемую литературными барами, но почему-то особенно любимую народом, вывожу умышленно на первое место. Довольно уже подержали в черном теле! Один только Пушкин гениальным чутьем уловил ритм и динамику размера, которым он написал знаменитую „Сказку о попе и работнике его Балде“... Не всякий может писать тем размером, каким написана сказка о Балде. Тут Пушкин, несомненно, был близок к разгадке нашей народной ритмики... Размером сказки о Балде мог только Пушкин так уверенно писать. Труднейший размер. Это не тра-та-та тра-та-та. Оперся на штампованный размерчик, как на перила лакированные, и скользи вверх, вниз, вверх, вниз, как забавляющийся мальчик. А попробуй сказать, как Пушкин:

Идет Балда, покрывает,
А поп, завидя Балду, вскакивает,
За попадью прячется,
Со страху корячится.

⁴⁰ Творчество Маяковского. Сборник статей.

«Вся сила в последних, рифмующих, ударных словах. А перед этим легкая народная скороговорка. Возможностей у такого стиха не исчислить».⁴¹

Такое понимание раёшника существенно отличается от того, что мы видим у В. Маяковского. Д. Бедный не противопоставляет традиции этого народно-поэтического жанра литературному стиху, а, наоборот, подчеркивает их исключительную плодотворность для развития поэзии и трудность овладения этими традициями. Сам Д. Бедный успешно применял принципы стиха раёшника (естественность разговорной речи, не «стесненной» равноударностью стихотворных стоп, ритмика, как бы передающая форму свободной беседы, и т. п.) в самых разных по своим жанровым признакам произведениях, начиная от басни, памфлета и кончая повестью и лирическим стихотворением («О карасе-идеалисте и пескаре-социалисте...», «О самом близком», «Семь лет — а конца нет!», «Руководство хорошего тона», «Кастрома», «Царь Андрон», «Тяга» и мн. др.). Идя этим путем, Д. Бедный значительно обогатил жанровые и стилистические возможности советской поэзии.

Одна из великих заслуг Д. Бедного и В. Маяковского состоит в том, что они первые в советской поэзии широко обратились к народно-поэтическим традициям для решения сложных художественных задач, которые встали перед молодой советской литературой. С одной стороны, они как бы включили богатейшее наследие старого фольклора в арсенал активно действующего оружия, а с другой — именно благодаря этому расширили и углубили возможности и силу воздействия литературы на жизнь. Благодаря фольклору они обогатили поэзию почти во всех жанрах, в которых работали. И эти традиции в работе основоположников советской поэзии были продолжены и развиты в дальнейшем в разных направлениях.

Вряд ли возможно, например, говорить о работе советских поэтов-баснописцев вне традиций Д. Бедного. Роль Д. Бедного в развитии советской песни также общепризнана. Исключительно плодотворными для дальнейшего развития советской поэмы оказались принципы освоения Д. Бедным устного народного творчества в эпических жанрах поэзии. Достаточно сказать, что такие крупнейшие произведения этого жанра, как «Двенадцать» А. Блока, «Хорошо!» В. Маяковского, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Алена Фомина» А. Яшина и некоторые другие, при всем своеобразии их, имеют своим общим

⁴¹ Демьян Бедный. Вперед и выше. Профиздат, М., 1933, стр. 31—32.

предшественником (в жанровом отношении, особенно в использовании фольклора) повесть Д. Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю».

Традиции «Окон РОСТА» были продолжены не только в произведениях той же формы (например, «Окна ТАСС» в годы Великой Отечественной войны), но и в других видах поэтической работы. Здесь можно вспомнить и работу многих поэтов (А. Суркова, А. Твардовского, А. Прокофьева, М. Исаковского, В. Лебедева-Кумача) над литературной частушкой, стихотворными лозунгами (особенно в конце 20—начале 30-х годов) и работу ряда поэтов над полуфольклорными образами Гришки Танкина, Васи Теркина, Ивана Гвоздева, Фомы Смыслова и других в период финской военной кампании и в годы Отечественной войны, образами, которые пользовались большой популярностью у фронтовиков. Можно также вспомнить и примеры такого своеобразного развития этой традиции, как стихотворные подписи С. Маршака, С. Михалкова, С. Васильева и других поэтов к карикатурам Кукрыниксов, Б. Ефимова и др.

Но еще более важное значение имела работа Д. Бедного и В. Маяковского в годы гражданской войны над жанрами массовой поэзии в общем развитии советской поэзии, в выработке ее основных качеств. Агитационная по своей направленности, рассчитанная на массового читателя, впервые так решительно повернутая на нужды текущей современности, поэзия Д. Бедного и В. Маяковского, в значительной мере обязанная своими успехами, как мы видели, устному народному творчеству, повлияла на последующее развитие поэтических жанров. Изменились формы агитационности поэзии, обогатились жанры, углубились и усложнились задачи ее, а в связи с этим и взаимоотношение с фольклором, но опыт Д. Бедного и В. Маяковского продолжал оставаться примером глубокого творческого подхода к решению многих художественных задач, в том числе и в вопросах жанра. Так, например, А. Твардовский признается, что при написании поэмы «Василий Теркин» он учитывал опыт работы Д. Бедного и В. Маяковского в годы гражданской войны над созданием массовой поэзии.

Так обстоит дело с вопросом о значении народного творчества в становлении некоторых поэтических жанров и о своеобразии преломления фольклорных традиций в творчестве поэтов.

3

Главные особенности эпохи и важнейшие задачи поэзии тех лет определили и основные принципы типизации Д. Бедного и В. Маяковского.

Раскрыть сущность исторической битвы старого и нового, показать основные силы, в ней участвующие, наиболее ярко, броско, наглядно — и прежде всего в их классовом содержании; активно встать на защиту нового, разъяснить, помочь разобратся массам в «тонкостях» политики и т. п. — эти задачи были главными. Вот почему и Д. Бедный, и В. Маяковский основное внимание уделяли созданию образов, воплощающих черты целых классов, социальных групп, политических партий и т. п. События и факты, характеры людей, столкновения и конфликты освещались в основном с этих, классово-политических, позиций. Поэтому социальное, общее всегда доминирует в образах Д. Бедного и В. Маяковского над индивидуальным.

По своему содержанию эти образы должны были быть очень ясными и легко воспринимаемыми читателем. И здесь оказались исключительно плодотворными народно-поэтические традиции. Можно даже сказать, что основные принципы создания художественного образа и у Д. Бедного, и у В. Маяковского той поры во многом основаны на принципах фольклорных. Собирательность — это наиболее характерное качество народно-поэтических образов — стала определяющим принципом типизации у обоих поэтов. Но у каждого из них это проявилось по-своему и в различной степени.

И в «РОСТА» и в «Маяковской галерее», и в «Мистерии-Буфф», и в «150 000 000», и в агитпоэмах — везде мы видим сознательное стремление поэта создать не индивидуализированные типы, а своеобразные социальные образы-маски в духе народного балагана «Петрушки», народной драмы, лубка и пр. Вместе с тем везде Маяковский остается самим собой, т. е. поэтом очень своеобразного художественного видения мира, оригинального стиля и языка.

Таких образов-масок можно встретить у Маяковского нескольких типов:⁴² «индивидуальные» (Врангель, Деникин, Муссолини и т. п.) — особенно характерные для «Окон РОСТА», маски класса или партии (рабочий, крестьянин, капиталист, поп, меньшевик и т. п.), маски-аллегии (голода, разрухи, войны и пр.), образы-символы (пятиконечная звезда — Советская страна, солнце — коммуна и т. п.).

Если присмотреться ко всем образам, нарисованным Маяковским в агитационных произведениях (составляющих основную творческую продукцию поэта первых пооктябрьских лет), то

⁴² Подробно анализирует особенности таких образов в «РОСТА» В. Дувакин в указанной выше статье «„Окна РОСТА“ и их политическое и литературное значение».

для них всех характерна именно эта особенность типизации (образ-маска). В «Окнах РОСТА» мы не найдем ни одного индивидуализированного типа. Это — почти всегда олицетворенное выражение отдельных черт, признаков определенных социальных сил. Следуя традициям народного лубка, Маяковский сам изобрел такие образы-маски, которые потом, будучи постоянными, помогали быстро угадывать основных героев (как сатирических, так и несатирических). Главная задача, которую ставил перед собой поэт, состояла в том, чтобы, используя современные факты и события, день за днем разоблачать происки врагов, показывать задачи трудящихся, не вдаваясь в детальную характеристику чисто, так сказать, человеческих качеств. Это относится не только к таким явно обобщенным образам, как «буржуй», «интервент», «меньшевик», но и к таким конкретным, как Деникин, Юденич, Пилсудский и т. д.

Маяковский сам подчеркивал эту особенность своего метода типизации: «Рисую наизусть. По политике глядя...» (5, 217).

Возьмем, например, «Маяковскую галерею». Образы политических деятелей нарисованы как чудовища. Пуанкарэ молоко «лакает бидонами» (5, 220), ест «живьем» жаркое, Муссолини похож на зверя (почему он «не в зверинце, не за решеткой, не в клетке?» — 5, 229), Керзон «заправляет одних только мурманских осетров по траулеру ежедневно в желудок-ров» — 5, 232—233) и т. д. Словом, физические портреты этих политиканов поданы в таком же отвратительном, гиперболическом виде, как, скажем, изображаются злые силы в образах Соловья-разбойника, Змея-Горыныча и других в народной сказке или былине. Но у Маяковского эти образы лишены сказочной занимательности, их гиперболизм приобретает совсем иные оттенки. Маяковский главным образом делает так: он берет какую-либо черту характера, точнее социальной сущности «героя», и доводит ее до нелепости с точки зрения реальности, а иногда строит весь портрет (и внешний, и внутренний) на этом.

Например, в образе Вандервельде самое характерное — болтливый язык. И здесь Маяковский дает волю своей фантазии:

У Вандервельде
язычище
этакий,
Что его
развертывают,
как в работе землемерной
Землемеры...

(5. 254—255).

То же самое мы видим и у других героев «галерей».

известным безразличием к психологической характеристике персонажей». ⁴⁴

Поэтому и индивидуальность речи героев, если только можно говорить о ней применительно к пьесе Маяковского, поведение их подчеркнуты только лишь социальными «признаками». Платкатность выступает основным методом изображения как в пьесе «Мистерия-Буфф», так и в поэме «150 000 000», хотя, например, образ Ивана и образы «нечистых» несколько отличаются по своей структуре. Поэтому и излюбленный прием характеристики у Маяковского близкий фольклорному — лубочный.

Иное — у Д. Бедного. Собирательность его образов — также в первую очередь социально-политического характера — значительно отличается от собиравельности образов В. Маяковского. Прежде всего Д. Бедный постоянно озабочен, кроме всего прочего, жизненной правдоподобностью образа, какие бы широкие обобщения ни вкладывал он в него и как бы ни заострял сатирически. Он стремится не просто подчеркнуть, выделить, в яркой образной форме напомнить своим «героем» какие-то определенные черты класса или социальной группы, но по возможности дать развернутую психологическую характеристику. Д. Бедный в подавляющем большинстве случаев воплощает в образах своих героев не только и не столько социальные черты класса или партии в их отвлеченном виде, как это мы часто встречаем у В. Маяковского той поры, сколько в их как бы конкретном, житейском проявлении. Поэтому и опора на фольклор у Д. Бедного носит иной характер. «Фольклоризм» его образов чаще всего выступает «скрыто». Д. Бедный обычно рисует персонаж так, что даже при самых фантастических ситуациях, при явной сказочности он не теряет своеобразной реальности содержания, жизненной достоверности.

Вот, например, два созданных примерно в одно время, близких по своему основному содержанию и общей структуре образа, — Ивана в «150 000 000» В. Маяковского и Андрона в поэме-повести Д. Бедного «Царь Андрон». ⁴⁵ Их основа — фольклорная. И тот и другой являются олицетворением народных масс. Но как художественные образы они существенно различны.

Основное содержание поэмы Д. Бедного сводится к тому, чтобы показать, к чему может привести требование некоторых

⁴⁴ Там же, стр. 91.

⁴⁵ В данном случае нас интересуют не художественные достоинства и недостатки этих образов, а особенности типизации в их связи с народным творчеством.

партий и значительной части самого крестьянства, чтобы у власти стал «мужик», без рабочего и большевиков. Эту мысль поэт развивает, прослеживая необычную судьбу Андрона Хмурого. Кто он?

Вот что говорит о себе сам герой (заметим: в стиле раёшника!):

Мои убеждения окрашены
Мужицким доподлинным цветом;
Мои мысли мужицким сродни:
Мои мысли зимою одни,
И другие — летом.
Я — мужицкой стихии отражение,
В моей душе — стихийное брожение,
В моей голове — стихийная сумятица,
И ежели мужик назад попятится,
Попячусь и я поневоле
И помчусь без пути, без следа.

Как ветром осенним перекасти-поле
Гонимое неизвестно куда,
Как игралище волн в океане бурливом,
Щепка, подхваченная могучим отливом.
В этом пороки мои, но и сила.
И ежели бы вдруг заголосила
Вся мужицкая братия неистово,
Что жизнь ей не в жизнь без царя и без пристава,
Без господских чаёв и без водки,
Я б об этом завопил во всю мочь своей глотки, —
Что я нынче и делаю в меру возможности,
Назвавшись Андроном — из предосторожности.⁴⁶

Ясно: образ Андрона — это воплощение крестьянской анархической стихии, образ собирательный. И судьба его сказочна: вдруг мужик становится царем, но не отвлеченного царства за тридевять земель, а России, в которой бушуют революционные события, борются различные партии и т. д. Полусказочное переплетается с реальным. И сам образ Андрона при всей его явной абстрагированности, обобщенности остается «личностью»: герой поступает так же, как и обычные живые люди: он едет в Москву, его приветствуют как нового царя, он произносит речь, издает указы, читает донесения. Все нереальные, сказочные картины и события передаются как вполне возможные в действительности: например, эпизод, рассказывающий о том, как под «руководством» этого самого мужицкого царя, пошедшего за эсерами, «Дом профсоюзов» превратился в дворянское «Благородное собрание», как вели себя меньшевики, получив власть, и т. п. Сказочно-фантастическое, «фольклорное» в поэме не под-

⁴⁶ Демьян Бедный, Полное собрание сочинений, т. 6, ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 104—105.

черкивается, не выпирает. Как и в народной сказке, оно раскрывается в занимательной форме и как бы получает права жизненной реальности (можно допустить, например, что герой излагает свою мечту или что все происходящее приснилось ему, и об этом он теперь рассказывает сам). В то же время именно такая полусказочная форма помогает поэту лучше вскрыть неясность самой мысли о чисто «мужицком счастье», острее показать никчемность разного рода буржуазных идеологов и эсеров.

Повесть «Царь Андрон», и прежде всего образ главного героя, от лица которого ведется повествование, насыщены жизненно-реальным содержанием, но многим явлениям незаметно придана сказочно-фантастическая форма раскрытия. И это сильнее оттеняет «фольклорный» образ мышления героя и одновременно делает его «реальным», «своим» в восприятии того читателя (крестьянина), на которого и была главным образом рассчитана повесть и который тем самым как бы воочию убеждался в пагубности тех крестьянско-анархических дел и помыслов, какими заражены люди типа непутевого Андрона. А сама речь рассказчика, богатая народной фразеологией, непритязательная и очень ярко раскрывающая склад ума и чувства именно простого труженика, содействовала достижению той же цели: воздействие на психику и сознание крестьянина.

У читателя все время поддерживается ощущение реалистичности героя, хотя на самом деле герой от начала до конца вымышлен. Больше того, Д. Бедный «заставляет» героя говорить о себе, как авторе злых «агиток» на врагов революции.

Откровенно говоря, я был очень утешен,
Что Демьян Бедный был пойман и по заслугам повешен.
Не зная, какой там он был литератор,
Я знал хорошо, сколь он злой агитатор.⁴⁷

Все это придает герою своеобразные индивидуальные черты, хотя никакими «личными» качествами он не обладает.

Герой поэмы Маяковского вообще лишен реальных примет. Он создан «по типу» былинных героев. Он представляет собой как бы обнаженный скелет былинного образа, каркас его. В Иване поэт воплотил весь советский народ, придав образу черты гигантского богатыря:

И вот
Россия
не нищий оборвыш,
не куча обломков,
не зданий пепел —

⁴⁷ Там же, стр. 201.

Россия
 вся
 единый Иван,
 и рука
 у него —
 Нева,
 а пятки — каспийские степи.
 (6, 24—25).

Или:

Гром разодрал побережий уши,
 и брызги взметнулись земель за тридевять,
 когда Иван,
 шаги обрушив,
 пошел
 грозою вселенную выдвинуть.
 (6, 26).

Соответственно обрисованы и все поступки героя, его подвиги. Основной принцип изображения героя (условность, гиперболизм) находится в единстве с характером развития сюжета и всем стилем повествования. В основных чертах условность сказочного сюжета отражает реальный смысл происходящих событий. И вся поэма в целом имела остроэпический политический характер. Маяковский поставил задачу выразить своей поэмой глубокое патриотическое чувство советского народа, пафос революционного преобразования мира, могучие силы народа, поднявшегося на смертный бой со своими врагами. Однако Маяковский в передаче этих колоссальных событий и великого исторического подвига российского пролетариата пошел в основном по пути показа самого общего их смысла в аллегорической форме. Поэтому и образ Ивана отражает лишь внешние черты народа. В произведении он «живет» лишь как олицетворение революционной силы народа, не отражая собою многих его качеств. Основной и, пожалуй, единственный, прием создания образа — гипербола — доведен Маяковским до предела: буквально все стороны облика героя раскрываются при помощи гиперболы почти космического характера. В результате этого образ воспринимается как условно-схематический, который почти везде нуждается в расшифровке. Этому способствует и усложненность стиля поэмы в целом.

Как известно, в сказках и былинах, как бы огромны ни были обобщения в образе, какой бы великий смысл ни вкладывался в основу сюжета, герои (даже «построенные» в основном при помощи гиперболы) всегда наделены какими-то «земными» чертами естественного человека. Поэтому условное, фантастическое придает лишь широту, масштабность этому «земному». У Мая-

ковского «земное» в образе Ивана можно воспринять только при помощи логических сопоставлений в поэме с действительностью. В этом художественная неполноценность образа. И вместе с тем необходимо сказать, что работа Маяковского над образом главного героя и поэмой в целом имела очень большое значение в творческом развитии поэта как его первый серьезный опыт обращения к традициям русского народного эпоса. Если, например, сравнить условность, с одной стороны, образов и ситуаций трагедии «Владимир Маяковский», а с другой — пьес «Клоп» и «Баня», а также некоторых других произведений (в том числе и отдельных образов поэм «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!»), то вряд ли можно переоценить значение этого опыта. Именно фольклор, народный эпос во многом помогал поэту находить правильные пути и убедительные формы синтетического изображения действительности, к которому Маяковский тяготел всегда. «150 000 000» на этом пути — очень важная веха.

Это основное отличие в методе типизации и в «фольклоризме» образов Д. Бедного и В. Маяковского можно видеть и на ряде других примеров.

Например, и в «Окнах РОСТА», и в агитпоэмах, и в других произведениях Маяковского встречается образ кулака. Но везде он нарисован «на одно лицо» — в самых общих чертах — как зажимщик деревни, бедняка, как помощник царской власти, Антанты и т. п. Создается своеобразная маска классового врага. И не случайно он нигде не имеет даже собственного имени. Основное внимание поэта сосредоточено на том, что делает этот «герой», каково поведение его в тех или иных условиях. Автор словно полагается на то, что читателю и так ясно «содержание» этого типа, а потому нужно просто напомнить, подсказать читателю (крестьянину главным образом). Такой принцип изображения близок фольклорному («Петрушка»). И он не только оправдывался особенностями времени, но и был очень действенным.

Д. Бедный пытается нарисовать характер. По существу, он идет тем же путем, т. е. стремится создать обобщенно-собирательный социальный образ. Но Д. Бедный придает ему вид конкретного живого лица. Так, в ряде стихотворений, басен, «сказок» поэта, наконец, в повести «Про землю, про волю...» мы встречаем образ кулака-миroeда Прова Кузьмича. В разных сюжетных ситуациях (в разных произведениях) он раскрывается с разных сторон, но это, в сущности, один и тот же образ, олицетворяющий основные черты класса кулаков. И хотя психологическая характеристика его «распространяется» только на эти классовые черты, он все же благодаря ей выступает в каждом слу-

чае как личность. По своей структуре он ближе всего стоит к образам сказок — солдата, Иванушки-дурака, царя и других, которые во всех сюжетах имеют устойчивые черты, постоянные характеристики, подчинены единой «мерке». В то же время по содержанию этот образ оказывается очень близким образу кулака, созданному в фольклоре.

То же можно сказать и об образах попа, помещика и прочих у В. Маяковского и Д. Бедного.

Несколько по-иному, но в основном тем же путем (каждый по-своему) идут Д. Бедный и В. Маяковский в создании собирательного образа крестьянина, рабочего в басне, «сказке», повествовательном стихотворении и т. п. Например, у Маяковского: «Всем Титам и Власам РСФСР», «Рассказ о Климе, купившем заем...», «Рассказ про Клима из черноземных мест...» и т. п.; у Д. Бедного: «Диво-дивное» («Ну вот: жил-был мужик Федот...»), «Клад», «Жил да был мужик Ермил...», «Честь красноармейцу!» («Красноармеец — Пров, Мефодий, Вавила, Клим, Иван, Софрон — Не ты ль смахнул всех благородий...» и т. д. — 2, 392).

Во всех этих и многих других стихотворениях собственные имена, как видно, уже сами по себе взяты в качестве собирательных (по образцу народных сказок: Иванушка, Емеля и т. п.). Изучение этих (как и символических типа Нового Хозяина, Главной Улицы) и других образов Д. Бедного в их связях с народно-поэтическими традициями также может составить интересную самостоятельную тему исследования.

Важную роль в системе средств типизации играет также образ повествователя, рассказчика — особенно в плане выяснения народно-поэтических традиций.

В русских народных сказках и былинах наряду с образами, созданными в них, отражает типические стороны русского народного характера и сам образ рассказчика. Известно, что сказителями чаще всего были наиболее художественно одаренные представители народа и они, как правило, глубоко вбирали некоторые черты национального характера, народной мудрости. В течение длительного времени усилиями безымянных бахарей, сказочников вырабатывался своеобразный стиль эпического повествования (при многообразии «индивидуальных» «стилей» сказителей), когда всякое последующее исполнение уже в известной мере определяется сложившимся в народном представлении образом рассказчика.

Д. Бедный хорошо уловил эту особенность фольклора (для В. Маяковского эта традиция не характерна). Создавая циклы поэтических рассказов от имени «Мужика Вредного», «деда

Софрона», «Яшки — медной пряжки», Д. Бедный стремился создать своеобразные собирательные типы бывалых, себе на уме, все видящих и понимающих повествователей, которые обращаются к народным массам как бы от имени самого народа. И благодаря этому Д. Бедному, который постоянно держал под неослабным вниманием рабочие и особенно крестьянские массы, помогая партии завоевывать их на свою сторону, удавалось раскрывать их сознание, психологию как бы изнутри. На всем изображаемом лежала печать народного восприятия и оценки. Сама «агитация» приобретала, таким образом, более убедительный характер. К рабочему, к крестьянину, к солдату обращался такой же «свой» мужик-работяга, толковал с ним по вопросам, кровно близким и тому и другому. Это особенно важное значение имело в те годы, когда, например, крестьянина «агитировали» со всех сторон разные антинародные партии, уповая на него. Стихи Д. Бедного сразу даже с внешней стороны получали ряд преимуществ.

Вот, например, стихотворение «Рабоче-крестьянская власть» с подзаголовком «Отчет деда Софрона о седьмом съезде Советов в конце 1919 года»:

Я — дед Софрон,
 Не князь, не граф, не барон,
 Не особа генеральского чина,
 Не толстопузый купчина,
 Не краснорожий поп,
 Не барский холоп,
 А пахарь вольный,
 Трудолоб хлебосольный,
 Элейший враг породы дармоедской,
 Враг всех врагов власти Советской —
 Меньшеви́ков, эсеров и кадетов,
 Член седьмого съезда Советов,
 Коммунист ярый,
 Человек старый,
 Старый да бывалый,
 Беру на себя труд немалый
 По собственной охоте —
 Дать отчет о съездовской работе.

 Бью вам, зсмлячки, челом
 И докладываю по порядку
 Обо всем, что записал в тетрадку.⁴⁸

После такого «вступления» у трудящегося читателя почти не возникает сомнения, что это говорит доподлинно «наш человек». А далее начинается бесхитростный рассказ о съезде, о Ленине,

⁴⁸ Там же, стр. 79.

с которым рабочий люд «запросто», о том, как рабочие и крестьяне управляют государством, и т. п. И все это рассказывается попеременно с воспоминаниями о своей прошлой трудной и безрадостной жизни старого человека, испытавшего и зуботычины «начальства», и голод, и унижения. И вот он (а вместе с ним и читатель) «новую жизнь постигает в сравнении». Вся речь рассказчика к тому же пересыпана «к случаю» побасенками, сравнениями со сказочными и другими фольклорными образами, народной фразеологией. Словом, вырисовывается в итоге очень яркий народный характер.

«Образ» рассказчика помогает лучше охарактеризовать и врагов народа, создать яркие сатирические типы в духе народной сатиры. Д. Бедный, например, не «бичует» эсеров, а словно заставляя просто на них здраво взглянуть самому крестьянину, и они предстают в таком облике, что каждому становится ясно, что они за «птицы». Таково стихотворение «О „Постановлении эсеровского девятого съезда“». Дед Софрон пришел «покалять» на завалинке с мужиками:

Заглянул-таки я в эту тетрадку.⁴⁹
Долго излагать ее всю по порядку,
И нет особой охоты:
Противно до рвоты.
Сочинялась она Черновым, вероятно,
А потому понятно,
Что в ней все мысли относительно любого вопроса
Короче воробьиного носа...⁵⁰

Рассказчик далее растолковывает «ухватку» эсеров, которые хотят основывать различные «братства» «Из кулаков и дураков», как хотят одурачивать крестьян и т. п.:

Сначала всякие слова,
От которых закружится голова,
Особливо глуповатая,
(Всегда ведь врут, невесту сватая.
Нет, мол, лучшего жениха для девицы.
Жених — чуть не из столицы.
Невеста ослеплена,
Невеста влюблена,
Лишь после свадьбы увидит она,
Что попала в ежовые рукавицы).
Сначала (на словах) — розы, а потом (на деле) — тернии.⁵¹

⁴⁹ То есть в «Постановление» эсеровского съезда.

⁵⁰ Демьян Бедный, Полное собрание сочинений, т. 5, ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 142.

⁵¹ Там же, стр. 145.

Сам образ эсера предстает в явно сатирическом народном восприятии. Внешне это «франтик» в перчатках и с тросточкой (известно, что перчатки и тросточка в восприятии крестьянина — первый признак барина), который копирует своего «патрона», «(по-нашему сказать, «повелителя»)» и т. п. Затем в такой же манере раскрывается содержание эсеровских позиций, сущность самих эсеров.

Эта особенность создания типических образов наложила отпечаток и на многие другие произведения Д. Бедного, в которых нет подобного образа рассказчика.

Большое влияние оказало народное творчество и на выработку некоторых особенностей стиля ранней советской поэзии. Причем также необходимо учитывать, что это влияние было различным по силе и по своему характеру. Язык и стиль поэзии Д. Бедного и В. Маяковского в этом отношении может быть примером проявления различных стилевых направлений в советской поэзии уже на раннем ее этапе. Но эта тема требует самостоятельного подробного разговора.

Творчество Д. Бедного и В. Маяковского первых послереволюционных лет — начальный этап в освоении советской литературой фольклорных традиций, когда все средства, формы и пути этого освоения были непосредственно подчинены агитационно-пропагандистским целям поэзии.

Д. Бедный и В. Маяковский в значительной мере именно благодаря обращению к фольклору заложили основы советской поэзии как глубоко демократической, массовой поэзии. Они тем самым содействовали и воспитанию нового демократического читателя.

Следующий этап и новые принципы в освоении народно-поэтических традиций (и опять-таки при наличии очень различных творческих индивидуальностей) связаны главным образом с именами С. Есенина и М. Исаковского, особенно Исаковского.





Л. К. ДОЛГОПОЛОВ

«ДВЕНАДЦАТЬ» АЛ. БЛОКА

(Идейная основа поэмы)

Великая притягательная сила Октябрьской революции ярко проявилась уже в первые годы существования молодой Советской республики. Немногим из тех, кто ранее не знал большевистского подполья, удалось разглядеть сквозь вихрь событий величие совершающегося, уловить освободительную и очистительную романтику бурного Октября. И потому из созданного писателями в первые же месяцы революции немногое продолжает и сейчас звучать, оставаясь нетленным памятником тех грозных и мужественных дней. Первое место из этого немногого по праву принадлежит «Двенадцати» Блока.

Революция для Блока — неудержимый поток, способный полностью смести с лица земли старый мир.

Революционный пафос, романтическая приподнятость прежде всего и объясняют необычайную популярность поэмы в те дни. Поэма Блока — не просто памятник времени, но действенное оружие в борьбе, ибо в пафосе ее нашла свое отражение сама атмосфера, дух того времени. И не удивительно, что отдельные строки и строфы поэмы были использованы в виде лозунгов и плакатов, которые вывешивались на улицах революционного Петрограда.

Но вместе с тем поэма Блока сложна и многогранна. Субъективное блоковское восприятие революции не всегда и не во всем становится объективным отражением реально действовавших сил и характеров. Чутко и тонко уловив дух, атмосферу событий, Блок во многом не понял реальной расстановки классовых сил и перспектив дальнейшего развития революции, что и обусловило чрезвычайно противоречивое содержание поэмы.

Задача настоящей статьи — выяснить соотношение разнородных элементов, составивших идейную основу поэмы и отразив-

ших, в конечном итоге, характер восприятия революции крупнейшим художником времени, учитывая при этом, что восприятие это как базировалось на непосредственных впечатлениях поэта от октябрьского восстания, так и было определено и подготовлено прежде сложившимися воззрениями на Россию, на пути грядущего обновления жизни.

1

Вся сознательная жизнь Блока протекала под знаком ожидания каких-то грозowych и величественных событий, призванных оздоровить и очистить затхлую атмосферу буржуазно-самодержавной России. Это ожидание особенно обостряется с началом империалистической войны. Однако оно не имеет ничего общего ни с религиозно-мистическими представлениями о грядущем всеобщем «обновлении жизни», которые бытовали в среде бывших приверженцев философии Вл. Соловьева, ни с тем откровенно враждебным восприятием разворачивавшихся в России революционных событий, которое характеризовало декадентов, объединившихся в салоне З. Гиппиус. Блок шел своим путем, связывая начало войны с приближением каких-то коренных благодетельных преобразований российской жизни. Именно этим объясняется тот факт, что «весть о войне», как пишет М. А. Бекетова, он «встретил... с волнением и какой-то надеждой».¹ Впоследствии Блок признавался, что с началом войны «казалось минуту, что она очистит воздух; казалось нам, людям чрезмерно впечатлительным».²

Однако волнение первых дней вскоре улеглось, ибо Блок понял, что его высоких надежд война оправдать не в состоянии.

Все, что пишет и делает Блок после 1914 года, обусловлено влиянием войны и постепенно складывающегося отрицательного к ней отношения.

В этом смысле интересен вышедший в начале 1915 года сборник стихов Блока под заглавием «Стихи о России». Выпуская книгу в самый разгар официальной шовинистической кампании, поэт считает необходимым подчеркнуть в письме к матери от 29 мая 1915 года: «Все — не заказное».³

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк. 2-е изд., Изд. «Academia», Л., 1930, стр. 197.

² Александр Блок, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 8, Л., 1936, стр. 45. В дальнейшем ссылки даются на это издание (1932—1936) с указанием в тексте тома (курсивом) и страницы.

³ Письма Александра Блока к родным, т. II, Изд. «Academia», М.—Л., 1932, стр. 266. (В дальнейшем: Письма, II).

Отбирая стихи для нового сборника, Блок руководствовался патриотической идеей, мыслью о прошлом, настоящем и будущем России. В обстановке войны, когда социальные противоречия в стране обострялись с новой силой и необычайной быстротой, Блок снова ставит вопрос о судьбе России. Образ родины настолько сильно овладевает сознанием поэта, что он постоянно возвращается к нему, даже и в тех случаях, когда первоначально замысел того или иного произведения не был связан с ним. В годину тяжелых бедствий войны, легших бременем на плечи народа, Блок проникновенно воспевае красу России, восхищается ее «первоначальной чистотой».

Высокие чувства, навеваемые поэту образом родины, не заслоняют от него ее убогости:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые, —
Как слезы первые любви!

(«Россия» — 3, 186).

Однако осознаваемая Блоком неспособность внести какую-то реально осязаемую лепту в уничтожение нищеты лишь угнетает его, не вызывая в душе действенных импульсов. Идя от некра-совского восприятия родины, Блок не поднимается до социально действенного пафоса, ограничивая себя выражением болезненно-мучительной любви к родной стране. Чисто интуитивное восприятие России ограничивается двумя аспектами: Жена, Невеста, Царица — и нищая страна, прикрывающаяся лохмотьями.

На всех раздумьях поэта о судьбе родины лежит печать абстрактности, некоего мистического ее восприятия. И прописные буквы, и эпитеты с отвлеченным лексическим значением (необычайная, родимая, дали необъятные, радостные поля, прекрасные черты), и почти полное отсутствие этнографических и социальных признаков — все это, характеризующее сборник, свидетельствует о том, что изменения, происшедшие в стране в предвоенные годы и в первые месяцы войны, лишь слегка коснулись творческого сознания Блока.

Отвлеченность образа современной России в большинстве «Стихов о России» ощущалась, видимо, и самим Блоком, и потому им предпринимаются попытки дать некоторые реальные черты реальной России. Именно такой попыткой является включение в сборник стихотворений «Праздник радостный, праздник великий» (озаглавленном впоследствии «Новая Аме-

рика»), «Грешить бесстыдно, непробудно»⁴ и некоторых других.

Все более глубокое понимание бессмысленности войны еще больше укрепляло у Блока ощущение неустроенности мира. Именно такими настроениями проникнуты стихотворения, написанные в 1914 году, в которых отчетливо выявилось двойственное отношение поэта к войне. Ими и открывается новый, последний, период в творчестве Блока. Начинает этот период стихотворение «Петроградское небо мутилось дождем». Написанное в яркой блоковской манере, оно хорошо отражает настроения, сопровождавшие Блока в течение всего первого года войны.⁵ Проникновенно рисует поэт картину отправки на фронт воинского эшелона. От имени оставшихся на перроне он заявляет:

Нет, нам не было грустно, нам не было жаль,
Несмотря на дождливую даль.
Это — ясная, твердая, верная сталь,
И нужна ли ей наша печаль?
(3, 202).

Вместе с тем поэта как будто угнетает наблюдаемая сцена, она порождает грустные интонации, ту печаль, в необходимости которой он сам же сомневается. Блок не говорит здесь войне ни «да», ни «нет». Он размышляет, сопоставляет, не приходя еще ни к какому определенному выводу. Эта двойственность, это отсутствие четкой позиции своеобразно сказались в поэтических контрастах, в самой лексике стихотворения: «сила, юность, надежда» и «дымные тучи в крови»; «...рот смеялся, крестилась рука»; «под черною тучей веселый горнист заиграл к отправленью сигнал»; «военною славой заплакал рожок».⁶

Но, с другой стороны, помещение в одном сборнике стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем» и цикла «На поле

⁴ Вряд ли есть основания рассматривать это стихотворение как проявление «своеобразного примирения со старой Россией», как это делает Л. Тимофеев в своей книге о Блоке («Александр Блок». Изд. Московского государственного университета, 1957, стр. 124). Гораздо скорее здесь можно увидеть своеобразное, чисто блоковское, развенчание российского мещанства.

⁵ По свидетельству М. А. Бекетовой, реальным фактом, вызвавшим к жизни это стихотворение, были проводы Л. Д. Блок, уезжавшей на фронт сестрой милосердия (см.: Письма, II, стр. 467, примечание 3 к письму № 492). В рукописи оно имело заглавие «Стихи о войне», снятое при публикации (см.: ИРЛИ, Архив А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 8, стр. 157).

⁶ Первоначально (в рукописи и в сборнике 1915 года) вместо «заплакал» стояло «запел тот». Начиная с издания 1916 года (Александр Блок. Стихотворения. Книга третья. Пгр., Изд. «Алконост») Блок убирает стилистически нейтральное «запел тот», усиливая контрастность образов.

Куликовом», открывающего сборник, дает нам возможность под иным углом зрения взглянуть и на всю книгу.

Пытаясь постичь сущность происходящего, Блок хочет увидеть связь и сходство между двумя такими разнородными явлениями, какими были Куликовская битва и империалистическая война. Он стремится найти в современной войне какой-то положительный момент, может быть даже принять ее как защиту от смертельной опасности, нависшей опять, как и пятьсот лет назад, над Русским государством.⁷

Очевидна антиисторичность этой концепции, ибо если на Куликовском поле действительно была добыта независимость Руси и утверждена целостность ее национальной государственности, то империалистическая война была явлением совершенно иного порядка. Поэтому блоковское обращение к России, вышедшей на Куликово поле, —

Не может сердце жить покоем,
Не даром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Твой час настал. Теперь — молись! ⁸ —

в 1915 году уже не только теряло свое звучание, но и приобретало ложный смысл.

Внутренне, подсознательно шаткость своей позиции ощущал и сам поэт. Об этом свидетельствует строфа «Петроградского неба», не вошедшая в окончательный текст:

И теперь нашей силе не видно конца,
Как предела нет нашим краям.
И твердят о победе стальные сердца,
Приученные к долгим скорбям.⁹

Это уж слишком напоминает строки цикла, и Блок выбирает их, предпочитая сохранить нейтральную позицию.

В. А. Зоргенфрей, постоянно общавшийся с Блоком во время войны, сообщает в своих воспоминаниях: «И в начале 1915 года и в дальнейшем, вплоть до 1917 г., отношение Блока к военным событиям нельзя было назвать иначе как безличным — не в смысле безразличия, а в смысле признания за ними

⁷ В примечании к циклу «На поле Куликовом» (Александр Блок, Собрание сочинений, книга третья, Книгоиздательство «Мусагет», М., 1912, стр. 194) Блок писал: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди». (Курсив мой, — Л. Д.).

⁸ Александр Блок. Стихи о России. Изд. журнала «Отечество», 1915, стр. 12.

⁹ Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. 1, М., 1955, стр. 759.

свойств стихийных, поглощающих волю. Ни тени одушевления, владевшего — искренно или наигранно — интеллигентным общением того времени, не проявлял А. А. в этих беседах; с другой стороны, не высказывал он, в сколько-нибудь определенной форме, активно-отрицательного отношения к происходящему. В разговорах того времени, как и в стихах, он поминал Россию, томился по России, ждал ее...»¹⁰

Но в глубине его сознания продолжает напряженно биться мысль над решением проблем современной жизни и войны, проблем, не умещавшихся — увы! — в определения и исторические параллели, которыми Блок располагал.

В то же время Блока ни на минуту не покидает мысль о будущем России, которой сейчас опять приходится переносить тяжелые испытания. Россия для него — «несущаяся вскачь» «степная кобылица». Ничто не может остановить ее:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль...

(«На поле Куликовом» — 3, 182).

«Ясная, твердая, верная сталь» выполнит то, что предназначено ей свыше:

Не пропадешь, не сгинешь ты,¹¹
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты.

(«Россия» — 3, 187).

Отголоски этих и подобных им размышлений и предгрозовых предчувствий встречаем и в тех частях поэмы «Возмездие», которые писались во время войны:

...За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?

(5, 42).

Поэта и сейчас, как и много лет назад, беспокоит незнание того, что же несет его поколению страстно ожидаемое, но и пугающее своей неизвестностью будущее, предвестником которого и являются «года глухие»:

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?

(3, 203).

¹⁰ В. А. Зоргенфрей. Александр Александрович Блок. — «Записки мечтателей», 1922, № 6, стр. 138.

¹¹ Курсив мой, — Л. Д.

Вопрос, заданный Блоком от имени своего поколения, свидетельствует о растерянности большого поэта перед лицом развернувшихся событий.

И пусть над нашим смертным ложем
Взовется с криком воронье, —
Те, кто достойней, боже, боже,
Да узрят царствие твое! ¹²

(«Рожденные в года глухие» — 3, 203).

Здесь уже как будто дается ответ на вопрос: «Какие огненные дали Открылись взору твоему?»

Идея христианского искупления, мысль о необходимости очищения во имя зачисления в число «достойных» «узреть» царствие божие, проходит и в других стихах сборника. Христос — «в цепях и розах» — еще очень робко и полунамеками, но уже осмысливается как провозвестник нового мира, достичь которого нельзя,

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый знак.

(«Вот он — Христос — в цепях и розах» — 2, 68).

Не следует думать, что Блок в своих попытках по-новому осмыслить образ Христа отправлялся от церковной догматики, к которой всегда относился скептически.

В период войны этот скепсис усиливается и вместе с тем возникает другая тема — тема христианского возрождения России. Эти два аспекта блоковского мировосприятия найдут окончательное разрешение только в «Двенадцати».

Война с невиданной силой обнажила язвы самодержавно-буржуазной государственности, ее пороки и нелепости, не слишком, может быть, заметные до войны, а это не могло не повести к обострению классовых противоречий внутри страны, которые ввиду «наибольшей отсталости» России, «не завершившей еще своей буржуазной революции», ¹³ развивались с небывалой доселе стремительностью. В подобных условиях в среде части прогрессивной интеллигенции, стоявшей в стороне как от шовинистических устремлений, так и от революционного движения, кристаллизовались разного рода компромиссные решения вопроса о будущем России. Одной из таких попыток и явилось стремление Блока по-своему представить возможное будущее страны.

¹² Курсив мой, — Л. Д.

¹³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 21, стр. 17.

Таким образом, мучительно переживая мысль о возможном крушении русской государственности, т. е. всего того, что создавалось веками, Блок, однако, не оставляет надежды, что «не пропадет, не сгинет» Россия, а, пройдя сквозь горнило войны, очищенная и обновленная, ведомая «достойными», придет к «царству божью», которое и будет конечной целью ее пути.

6 марта 1916 года поэт записывает в записной книжке:

«Сегодня я понял, наконец, ясно, что отличительное свойство этой войны — не великость (невысокое).

«Она — просто огромная фабрика в ходу, и в этом ее роковой смысл.

«Несомненно, она всех „прозаичнее“ (ищу определений, путаясь в обывательском языке)».¹⁴

Это — первая запись, где Блок высказывает ясное отрицательное отношение к войне, ставшее с этого момента постоянной чертой умоностроения поэта.

О том, насколько глубоки и значительны были размышления Блока о войне, говорит факт опубликования воззвания «К избирателям», написанного Блоком в феврале 1916 года в связи с предстоящими выборами гласных в городскую думу. Воззвание начинается фразой: «Казалось бы, выборы гласных в городскую думу — дело маленькое, не имеющее связи с организацией нашей победы над врагом» (8, 233). Затем следует доказательство обратного, после чего воззвание заключается призывом: «Пусть только все, кто может, используют свое право, твердо помня, что это — уже не маленькое дело, что это непосредственно связано и с обороной страны, и со всяческим ее расцветом в будущем» (8, 234).

Позиция, занятая Блоком в этом воззвании, тождественная, казалось бы, официальному курсу правительства, станет ясна, если мы сопоставим его с циклом «На поле Куликовом». Столь различные по форме и по содержанию, выступления эти объединены, однако, одной общей идеей, выраженной в форме мучительного беспокойства о будущем России, о ее национальной самостоятельности и веками складывавшейся государственности. Не случайно ту же самую мысль затрагивает Блок и в статье «Судьба Аполлона Григорьева», над которой он работал в конце 1914 — начале 1915 года: «Судьба культуры русской определяется на наших глазах. В наши дни „вопрос о нашей самостоятельности“ (выражение Григорьева) встал перед нами в столь ярком блеске, что отвернуться от него уже невозможно» (11, 165). Этот же вопрос ставит Блок и в важном письме к С. Н. Тютто-

¹⁴ Записные книжки Ал. Блока. Изд. «Прибой», Л., 1930, стр. 172.

миной от 16 января 1916 г.: «Я не понимаю, как ты, например, можешь говорить, что все хорошо, когда наша родина может быть на краю гибели...»¹⁵

В течение длительного времени, вплоть до октября 1917 года, этот вопрос остается одним из наиболее важных для Блока. Он ставит его в письмах и дневниковых записях прямо и косвенно, причем изложение своих воззрений часто строит на противопоставлении «великого прошлого» России современному «одичанию», порожденному войной. В письме к А. Измайлову от 28 января 1916 года он пишет: «А какие „настроения близки современной душе?“ Разным душам разные, и я не могу судить, отвечаю ли хоть одной из них... „Одичание“, которое теперь у всех на языке, — факт, в большой степени совершившийся...»¹⁶

Как видим, сложность позиции Блока в 1915—1916 годах заключается в том, что, отрицательно относясь к войне, рассматривая ее как «громадную фабрику в ходу», как «хамство», поэт в то же время глубоко переживает вопрос о будущем Русского государства, связывая его с исходом войны. Эта сложность и противоречивость блоковской позиции породила глубочайшую душевную депрессию, пережитую им в 1915—1916 годах и наложившую свою печать на его творчество этих лет. Блок принадлежал к числу тех, кто был надломлен войной. Он мучительно хотел, но не мог проникнуть в социальные корни и предпосылки ее возникновения и возможного выхода из нее. Он попытался создать свою историческую концепцию, однако она не отвечала истинному ходу вещей и рушилась на глазах у своего создателя. Вместе с тем душевная депрессия не только не ослабила чувства несогласия с самодержавной действительностью, но дала ему гораздо более сильные формы выражения, чем это было до сих пор. Отчаяние человека, потерявшего способность разбираться в происходящем, слышится временами в стихотворениях 1915—1916 годов. Но его уже начинает сопровождать выражаемое подчас прямо и недвусмысленно требование изменить эту жизнь, калечащую и уродующую человека, жизнь, которая по словам Блока, есть «холодный ужас».¹⁷

«Энергия лиризма» (выражение Н. Г. Чернышевского) достигает в творчестве Блока в период войны невиданной силы. И образная структура стихотворений, и их эмоциональная окрашенность не только порождены общим (трагическим в своей основе) мироощущением Блока, но связаны прежде всего с его

¹⁵ Александр Блок, Сочинения в одном томе, М.—Л., 1946, стр. 560.

¹⁶ Там же, стр. 560.

¹⁷ Там же.

отношением к мировой войне, захватившей все человечество, порождая ряд мотивов, не встречавшихся ранее в его лирике.

Все узко-субъективное, лишенное широкого обобщения, все стремления эстетизировать факты бытия (как внешнего, так и внутреннего, узкого, субъективно-поэтического), представленные в лирике периода реакции, безжалостно и сознательно изгоняются Блоком, полностью заменяясь общественно-значимым, навеянным большими событиями современности.

Две темы, две эмоциональные струи составляют стихию блоковской лирики этого периода. Это прежде всего мотив сомнений в ценности того, что некогда очаровывало и притягивало к себе поэта:

Сверкнули ли дерзостные очи —
Ты их сверканий не отринь,
Грехам, вину и страстной ночи
Шепча заветное «аминь».

(«Грехи, пока тебя волнуют» — 3, 37).

Война и связанные с ней события большей частью не находили в творчестве Блока прямого и непосредственного отражения. Война составила тот второй план, который всегда присутствовал в творчестве Блока, оказываясь в конечном итоге первым, главным. Свойство этого «второго» плана состоит в том, что он не виден, не воспринимается «невооруженным» глазом. Блок никогда не называет своим именем причину тоски и апатии, охватившей его в 1915—1916 годах, но в том, что причиной этой является война, — не может быть никакого сомнения. Ведь недаром ощущение полноты бытия, еще недавно посещавшее Блока, сейчас совершенно покидает его. В стихотворении «Говорит Смерть» (цикл «Жизнь моего приятеля») он говорит устами Смерти:

Он больше ни во что не верит,
Себя лишь хочет обмануть,
А сам — к моей блаженной двери
Отыскивает вяло путь.

С него довольно славить бога —
Уж он — не голос, только — стон.
Я отворю. Пускай немного
Еще помучается он.

(3, 38).

Уже на почве новой исторической действительности, на фоне жестокой и бессмысленной войны Блок подвергает переоценке многие из тех ценностей, в реальности которых он ранее не сомневался.

Если в 1907 году Блок восклицал:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта! —

(«О, весна без конца и без краю...» — 2, 194).

то теперь отношение к мечте становится совершенно иным: восторженное упоение ее силой и безбрежностью сменяется холодным скепсисом:

Что же делать, если обманула
Та мечта, как всякая мечта,
И что жизнь безжалостно стегнула
Грубою веревкою кнута?

Не до нас ей, жизни торопливой,
И мечта права, что нам лгала...

(«Перед судом» — 3, 111).

При этом приговор выносится поэтом не мечте, а действительности, надругавшейся над его мечтой.

В том же стихотворении наряду с образом поэта, который, пройдя сквозь испытания и жизненные невзгоды, стал смотреть

...добрей и безнадежней

На простой и скучный путь земной, —

создан великолепный образ униженной и оскорбленной женщины. Этот драматический образ и является центральным в стихотворении, определяя собой и всю его настроенность. Блок не ищет причин униженного положения своей героини и не делает никаких зримых обобщающих выводов. Действительность вообще как будто не присутствует здесь. Тем не менее она налицо, составляя тот самый второй план, как раз и придающий всему стихотворению вполне определенную эмоциональную окраску. Это — типичное романтическое стихотворение. Поэт не рисует картины, но создает настроение, настроение грустного осуждения той самой жизни, где господствуют условия, не возвышающие, а унижающие человеческое достоинство. Отдельными штрихами, как бы невзначай брошенными фразами Блок и создает представление об этой жизни, которая «безжалостно стегнула грубою веревкою кнута». «Не до нас ей, жизни торопливой», — заключает поэт, и в этом восклицании явно и ясно слышится стон маленького человека, попавшего под «грубую веревку кнута» лишь в силу того, что у него не нашлось энергии противостоять безжалостным обстоятельствам жизни; причем, если учесть, что стихотворение это было написано в октябре 1915 года, в самый разгар войны, то понятие «жизнь», употребленное Блоком (да

еще с определением «торопливая»), может наполниться совершенно определенным конкретным содержанием.

Одним из наиболее интересных представляется стихотворение «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух», написанное в июне 1916 года и представляющее собой своеобразный монолог — полемику с невидимым собеседником, исповедь человека, чьи светлые и чистые идеалы подверглись надруганию, хотя он и пытается изо всех сил не утратить живительной веры в грядущее.

Война рассматривается здесь как некий поворотный пункт в духовном развитии человека, как причина утраты им многих внутренних завоеваний и духовных ценностей. При этом обстановка в стране характеризуется тем же словом «одичание», что и в цитированном выше письме к А. Измайлову.

Это очень сложное стихотворение. Личное, временное настолько тесно переплетается в нем с общечеловеческим, что не следует думать, будто выраженные в нем чувства и мысли могли возникнуть только в обстановке войны. Но неоспоримо то, что война явилась силой, вызвавшей их к жизни и заставившей поэта пересмотреть свое отношение к людям.

Вот — свершилось. Весь мир одичал, и окрест
Ни один не мерцает маяк.
И тому, кто не понял вещания звезд, —
Нестерпим окружающий мрак.

Было время надежды и веры большой —
Был я прост и доверчив, как ты.
Шел я к людям с открытой и детской душой,
Не пугаясь людской клеветы.

А теперь — тех надежд не отыщешь следа,
Все к далеким звездам унеслось.
И, к кому шел с открытой душою тогда,
От того отвернуться пришлось.

Не стучись же напрасно у плотных дверей.
Тщетным стопом себя не томи:
Ты не встретишь участия у бедных зверей,
Называвшихся прежде людьми.

(З, 113—114)

Процесс «одичания» человека, превращения людей в «бедных зверей» не приурочивается Блоком непосредственно к войне. Но что между этими двумя явлениями существует внутренняя связь — совершенно ясно. Именно война составляет здесь традиционный для Блока второй план произведения, о ней говорит он в четверостишии «Вот — свершилось...», после которого и выносит приговор своим современникам.

Однако поэт сопротивляется нахлынувшим на него чувствам, он не хочет расставаться с прежней, добытой с таким трудом верой в будущее и в человека. И хотя все стихотворение проникнуто безысходным пессимизмом, отчаянием, порожденным мыслью о крушении прошлых иллюзий, Блок пытается отмежеваться в нем от тех,

... кто не знал, что прошедшее есть,
Что грядущего ночь не пуста.

(З. 114).

Совершенно прав В. Орлов, утверждая, что это стихотворение является «кульминационной точкой и своего рода итогом развития темы „страшного мира“ в поэзии Блока».¹⁸ Но вряд ли можно признать правильным ограничение его той или иной темой лишь в чисто литературном плане, без учета того, что завершение свое тема эта находила в совершенно новых исторических условиях.

На примере этого стихотворения можно особенно ясно увидеть эволюцию отношения поэта к войне за два года, насколько принципиально иной стала позиция Блока. Для этого достаточно сравнить стихотворение с другим, написанным в августе 1914 года — «Петроградское небо мутилось дождем».

Если суть первого стихотворения — раздумья, размышления о войне, без каких бы то ни было определенных выводов, то второе подводит итог этим размышлениям, делает выводы из наблюдений поэта уже за целый период, отделяющий одно произведение от другого. Война окончательно лишается какой бы то ни было поддержки поэта, причем, как и всегда у Блока, этот общий вывод присутствует здесь не в виде конкретных художественных образов, но подразумевается, вытекая из фактов, не имеющих на первый взгляд прямого отношения к исследуемому поэтом явлению, но на самом деле неразрывно с ним связанных.

От абстрактно-гуманистических размышлений 1914 года поэт приходит в 1916 году к выводу об отрицательном воздействии на человеческую личность условий, создавшихся благодаря войне, а отсюда — к постановке вопроса о необходимости изменения этих условий. Этот вопрос и был поставлен Блоком в стихотворении «Коршун», написанном в марте 1916 года, т. е. в тот самый период, когда в сознании поэта происходит перелом, за-

¹⁸ Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. М., 1956, стр. 203.

фиксированный им в приведенной выше выписке из записной книжки от 6 марта 1916 года.

Черта за кругом плавный круг,
Над сонным лугом коршун кружит
И смотрит на пустынный луг. —
В избушке мать над сыном тужит:
«На хлеба, на, на грудь, соси,
«Расти, покорствуй, крест неси».

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

(3. 204).

Здесь с огромной силой и проявилась вторая линия творчества Блока этого периода. Суть ее состоит в том, что наряду с мотивами тоски и отчаяния в произведениях поэта выражается и требование изменить существующие условия бытия. Выражаемое в романтически-символической форме, требование это в обстановке 1916 года, когда истинные цели и задачи войны переставали быть секретом для самых широких слоев населения, объективно несло в себе конкретный социальный смысл.

В стихотворении два образа: народной России, «в красе заплаканной и древней», и зловеще кружащегося над ней коршуна. Блок не раскрывает внутреннего их содержания, а в сжатых, необычайно конденсированных строках выражает самое общее, исполненное глубокого гражданского пафоса развенчание существующего строя. Уже тот факт, что к 1916 году Россия перестала существовать для Блока как нечто единое, нерасчлененное, есть факт большого значения. Стремление осознать социальную дифференциацию в стране мы встречаем уже в стихах 1905—1906 годов. Но только в стихотворении «Коршун» оно находит свое воплощение. И не вина Блока, а беда его, что, увидев народную Россию «в красе заплаканной и древней», он не увидел ее в иной красе.

В 1917 году¹⁹ умонастроение Блока продолжает характеризоваться противоречивостью. Причина ее лежит главным образом

¹⁹ Художественное творчество Блока замерло в июле 1916 года вплоть до начала 1918 года. Причина этого, как правильно пишет Л. И. Тимофеев, лежит в том, что Блок «переживал происходящее так, что не мог откликнуться на него в привычных, устоявшихся образах. Новые еще не были созданы, а старые уже не удовлетворяли» (Л. И. Тимофеев. Александр Блок. М., 1957, стр. 133).

в том, что поэт не всегда мог отделить в жизни главное, определяющее от второстепенного, наносного.

Февральскую буржуазно-демократическую революцию Блок принял радостно. Он приветствовал Временное правительство телеграммой министру финансов М. И. Терещенко (с которым находился в полудружеских отношениях), а в письме, написанном матери по приезде в Петроград, признавался, что его «радует» «все происшедшее»: «Произошло то, чего никто еще оценить не может, ибо таких масштабов история еще не знала. Не произойти не могло, случиться могло только в России.

«Минуты, разумеется, очень опасные, но опасность, если она и предстоит, освещена, чего очень давно не было, на нашей жизни, пожалуй, ни разу... Для меня мыслима и приемлема будущая Россия, как великая демократия (не непременно новая Америка). Все мои пока немногочисленные дорожные впечатления от нового строя — самые лучшие...»²⁰

Столь восторженное восприятие февральского переворота было обусловлено тем, что революция уничтожила ненавистное поэту самодержавие и пробудила надежды на окончание войны, бесперспективность которой все больше и больше осознается Блоком. Правда, и сейчас, как и прежде, Блок не переходит границу, отделяющую отвлеченно-гуманистический протест от понимания социально-экономических предпосылок войны.

Блоку кажется, что Временное правительство и есть тот самый орган, который должен принять меры, направленные на ликвидацию войны, и потому он с первых же дней провозглашения правительства занимает позицию поддержки его, сотрудничества с ним. Остается на этой позиции Блок вплоть до середины 1917 года. Советы, большевики, в представлении Блока, величины настолько слабые, что он вспоминает о них лишь постольку, поскольку они несут в себе, по его мнению, отрицательный заряд. Только Временное правительство, по мысли Блока, является подлинным носителем «Духа Революции».²¹ Однако мер, направленных на ликвидацию войны, не последовало. Сущность буржуазной демократии раскрывалась перед Блоком во всей своей неприглядной наготе. Недовольство народных масс войной и общим положением дел в стране, усилившееся после неудачного июньского наступления, воспринимается и впитывается поэтом сейчас с особой остротой. Постигая ограниченно-буржуазный характер всех действий Временного правительства, он начинает думать, что «события еще далеко не развернулись», что «пахнет опять

²⁰ Письма, II, стр. 338.

²¹ См.: Записные книжки Ал. Блока, стр. 196.

событиями», ибо «каждый день приносит новое, и все может повернуться совершенно неожиданно».²² Необычайная, почти болезненная чуткость позволяет Блоку улавливать подготовку каких-то событий и перемен в раскаленном классовыми противоречиями и наполненном политической борьбой мире.

В середине 1917 года перед Блоком снова во весь рост встал вопрос о будущем России как целостного и независимого государства.

Войну он не принимает, мысль о ней вселяет в него негодование, но где выход — понять он не в состоянии: «Опять я не вижу будущего, потому что проклятая война затягивается, опять воняет ей. Много меня очень смущает, т. е. я не могу понять, в чем дело» (12 июля).²³ Вместе с тем он негодует и по поводу бегства солдат с фронта, ибо видит в этом угрозу русской государственности. Два года назад мысль о будущем Русского государства вызвала включение в сборник «Стихи о России» рядом со стихотворением «Петроградское небо мутилось дождем» цикла «На поле Куликовом»; полтора года назад та же мысль вызвала к жизни воззвание «К избирателям»; сейчас она порождает такие слова о русском народе, которые звучат, как удары бича: «... русский народ „бжит“ добродушно, тупо, подловато, себе на уме. Вот наша пьянькая правда: „окопная правда“... Если это возобладает, будет полный государственный крах, но — разве я смею их за это травить? Глупый, озлобленный, корыстный, тупой, наглый, а каким же ему еще, господи, быть?»²⁴ Тот же мотив, но выраженный более отчетливо, звучит и в другом высказывании Блока: «„Отделение“ Финляндии и Украины сегодня вдруг испугало меня. Я начинаю бояться за „Великую Россию“...»

«Если распылится Россия? Распылится ли и весь „старый мир“ и замкнется исторический процесс, уступая место новому (или иному); или Россия будет „служанкой“ сильных государственных организмов?»²⁵

Все это свидетельствует о том, что в середине 1917 года (все три приведенные цитаты относятся к первой половине июля 1917 года) в сознании Блока назревает кризис, начинается новый период в отношении его к Временному правительству. Поэт уже подходит к мысли о необходимости каких-то серьезных и радикальных мер, направленных на изменение положения

²² Письма, II, стр. 343—344, 352, 353.

²³ Там же, стр. 387.

²⁴ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. «Издательство писателей в Ленинграде», 1928, стр. 42—43.

²⁵ Там же, стр. 44.

в стране. И в этом отношении политический рост Блока неотделим от роста самых широких народных масс.

Именно в это время Блок начинает задумываться над тем, существует ли в стране сила, которая оказалась бы в состоянии ликвидировать войну и сохранить Россию как великое и независимое государство. Разочарование в политике Временного правительства явилось толчком к напряженным поискам такой силы, поискам, в конце концов приведшим Блока в стан пролетариата. Пока же, в течение июня—июля, наблюдается некоторое снижение душевного тонуса Блока, связанное с утратой иллюзий, питавших его сознание в течение первых месяцев после переворота. 3 июня Блок отмечает в дневнике: «... в городе откровенно поднимают голову юнкера — ударники, империалисты, буржуа, биржевики, „Вечернее время“. Неужели? Опять в ночь, в ужас, в отчаянье?»²⁶ Блок пытается разобраться в том, что же произошло в июльские дни, и дает политически правильную оценку разгрому июльской демонстрации и последовавшим за ним репрессиям, определив происшедшее, как «поворот направо».²⁷

Успешно преодолеть кризис и нащупать правильный путь Блоку помогла его большая вера в русский народ. Эта вера никогда не покидала зрелого Блока, но сейчас она ощущается им более обостренно (и, добавим, — более болезненно). 8 июля Блок записывает в дневник: «Со временем Народ все оценит и произнесет свой суд, жестокий и холодный, над всеми, кто считал его ниже его, кто, не только из личной корысти, но и из своего... интеллигентского недомыслия хотел к нему „спуститься“. Народ — наверху; кто спускается, тот проваливается».²⁸

Вместе с тем сквозь все письма и дневники Блока 1917 года проходят жалобы на неоформленность его взглядов и воззрений, раскаяние в своей прошлой политической индифферентности. В гуще событий 1917 года трудно было выбрать правильный ориентир. И Блок его не выбрал, оставаясь чуждым и буржуазному Временному правительству, и нараставшему пролетарскому движению.

В Архиве Блока в ИРЛИ сохранился документ, содержащий признание поэта в том, что, сочувствуя течениям социализма и интернационализма, он склонялся всегда более к народничеству, чем к марксизму.

Блок чувствует связь между большевиками и революционным народом. Большевики для него — «группа, действующая на по-

²⁶ Там же, стр. 29.

²⁷ Письма, II, стр. 386.

²⁸ Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 40—41.

верхности, за ней скрывается многое, что еще не проявилось».²⁹ С другой стороны, представление о большевиках отождествляется в сознании Блока с некоей разбушевавшейся народной стихией. «Стихия большевизма»³⁰ остается для Блока силой, в значительной степени отрицательной, хотя он и пытается оправдать ее. К августу 1917 года представление о большевизме как о разбушевавшейся стихии укрепляется и выражается уже при помощи сложных ассоциаций. В дневнике Блока имеется большая запись от 6 августа, которую следует привести целиком:

«Между двух снов:

«— Спасайте, спасайте!

«— Что спасать?

«— „Россию“, „Родину“, „Отечество“, не знаю, что и как назвать, чтобы не стало больно и горько и стыдно перед бедными, озлобленными, темными, обиженными!

«Но — спасайте! Желто-бурые клубы дыма уже подходят к деревням, широкими полосами вспыхивают кусты и травы, а дождя бог не посылает, и хлеба нет, и то, что есть, сгорит.

«Такие же желто-бурые клубы, за которыми — тление и горение... стелются в миллионах душ, пламя вражды, дикости, татарщины, злобы, унижения, забитости, недоверия, мести — то там, то здесь вспыхивает; русский большевизм гуляет, а дождя нет, и бог не посылает его».³¹

Блок думает о той опасности, что грозит стране в случае, если анархическая стихия возобладает. Беда его состояла в том, что он не только не противопоставлял ей сознательность и организованность большевизма, но ставил между ними знак равенства.

Чрезвычайно интересна и запись, сделанная на следующий день и являющаяся продолжением приведенной: «...задача русской культуры — направить этот огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевою музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напор огня, но организуют этот напор; организовать буйную волю; ленивое тление, в котором тоже таится возможность вспышки буйства, направить в распутинские углы души, и там раздуть его в костер до неба, чтобы сгорела хитрая, ленивая, рабская похоть».³² Но откуда возьмется та сила, которая оказалась бы в состоянии «организовать буйную волю»

²⁹ Записные книжки Ал. Блока, стр. 193.

³⁰ Письма, II, стр. 390.

³¹ Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 67.

³² Там же, стр. 68.

миллионов, недовольных политикой Временного правительства, — Блок не знает. Однако к партии, которая смогла бы это сделать, он предъявляет требования, идущие в одном принципиальном русле с требованиями, поставленными ходом развития событий именно и только перед большевистской партией.

Из буржуазных партий Блок выделяет прежде всего кадетов, говоря о них опять-таки скорее в эмоционально-психологическом, чем в социально-политическом плане: «... я не умею бунтовать против кадет, — пишет он, — и с удовольствием почитываю иногда „Рус. Свободу“, которой прежде совсем не понимал... Однако, я сейчас же хочу оговориться, что это — временно, так как, любя кадет по крови, я духовно не кадет, и, будучи во многом (в морали и культурности) ниже их, никогда не пойду с ними...»³³

Подобное состояние угнетало Блока, ибо он не мог не чувствовать, что в период общественных потрясений «сидение между двух стульев» (выражение Блока) есть наименее удобная позиция.

Таким образом, с одной стороны, — желание разобраться в происходящем, с тем, чтобы содействовать установлению порядка в стране (ликвидация войны и сохранение русской государственности), с другой — полная неосведомленность относительно программ борющихся партий и стоящих за ними классов.

С одной стороны — исполненное истинно гражданского пафоса разоблачение мерзостей буржуазно-монархического государства и готовность принести свой класс в жертву неведомому, но светлому будущему, с другой — неумение увидеть ведущую силу эпохи и понять преследуемые ею цели.

С одной стороны — сочувствие течениям социализма и интернационализма, с другой — пренебрежительное отношение к марксизму, что порождало пристрастие к философским системам буржуазно-народнического толка.

Эти противоречия, составляющие суть всего мироощущения Блока после 1905 года, обострились в 1917 году и поставили поэта перед необходимостью сделать какой-то определенный выбор. Исходным пунктом для Блока при этом и сейчас продолжает оставаться позиция той или иной партии в вопросах войны и мира.

С нарастанием недовольства войной ослабевала связь Блока с буржуазными группировками и усиливались его симпатии к большевикам.

Чрезвычайно показателен в этом отношении разговор Блока по телефону 15 октября 1917 года с Э. Гиппиус, пригласившей

³³ Письма, II, стр. 389—390.

его принять участие в издаваемой Б. Савинковым газете. Разговор этот передает З. Гиппиус в своих воспоминаниях:

«Я звоню Блоку... и прошу придти на первое собрание. Пауза, — потом: „Нет, я должно быть не приду“. — „Отчего? Вы заняты?“ — „Нет, у вас Савинков, я в газете не могу участвовать“. — ...Предположения в голове. А. Блок говорит: „Вот война“, — и его голос чуть-чуть более быстрый, немного рассеянный. — „Война не может длиться. Нужен мир“. — „Как мир — сепаратный? Теперь, с немцами мир?“ — „Ну, да. Я очень люблю Германию. Нужно с нею заключить мир“. — „И вы не хотите идти с Савинковым, хотите заключить мир? Уж вы, пожалуй, не с большевиками ли?“ — Вопрос мне показался абсурдным, а Блок, который никогда не врал, отвечает: „Да, если хотите — я скорее с большевиками, они требуют мира“. — Трудно было выдержать... Сомнений не было, Блок с большевиками. О Блоке думалось как-то тоскливо».³⁴

Отсюда видно, что отношение Блока к большевикам к осени 1917 года серьезно изменилось.

А уже 19 октября 1917 года, за неделю до Октябрьского восстания, в дневнике Блока была сделана следующая запись: «Вчера — в Совете Р. и С. Депутатов произошёл крупный раскол среди большевиков. Зиновьев, Троцкий и пр. считали, что выступление 20-го нужно, каковы бы ни были его результаты, и смотрели на эти результаты пессимистически. Один только Ленин верит, что захват власти демократией действительно ликвидирует войну и наладит все в стране.

«Таким образом, те и другие — сторонники выступления, но одни — с отчаянья, а Ленин — с предвиденьем доброго».³⁵

Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что слово «демократия» употреблено здесь уже не в том смысле, в каком оно употреблялось ранее: в самой фразе о «захвате власти демократией» чувствуется не только разочарование в старой демократии, но и мысль о необходимости замены ее демократией новой. И хотя Блок не высказывает прямо своего отношения к содержанию сделанной им записи, все в ней (и благожелательность тона, и подчеркивания, и связывание надежд на окончание войны с именем Ленина, который «предвидит доброе») не оставляет никаких сомнений относительно позиции Блока.

И когда захват власти новой демократией совершился, Блок приветствовал его, не колеблясь.

³⁴ Цит. по кн.: Судьба Блока. Составили О. Немеровская и Ц. Вольпе. «Издательство писателей в Ленинграде», 1930, стр. 215—216. — Курсив мой, — Л. Д.

³⁵ Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 86.

Неприятие старого мира, усугубленное мучительными раздумьями о будущем русской государственности в период империалистической войны, и сознание того, что, кроме большевиков, нет силы, которая могла бы «ликвидировать войну и наладить все в стране», — эти два фактора и сыграли решающую роль в разрыве Блока со своим классом и переходе его на сторону большевиков.

2

Через два года после написания «Двенадцати», в апреле 1920 года, была сделана запись, воссоздающая в какой-то мере историю создания поэмы и говорящая об отношении к ней самого поэта. Там есть такие строки: «... в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907, или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией: например, во время и после окончания „Двенадцати“ я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (5, 133—134).

Здесь прежде всего обращает на себя внимание стремление Блока целиком замкнуть свою поэму интуитивно-стихийными границами. Не случайно и упоминание о январе 1907 года (когда был создан цикл «Снежная маска») и марте 1914 года («Кармен»). Оба цикла пронизывает от начала до конца ощущение утонченной страсти, которой и отдается поэт целиком и кроме которой он в данный момент ничего более не способен воспринимать. Сила чувства, небывалое ощущение полноты бытия во власти стихийных, не контролируемых сил, влекущих поэта «в бездну, где искры неслись, где снежинки пугливо вились» и где «крылатыми очами нежно смотрит высота», — все это характеризует оба цикла. Но гаснет страсть, сгорает в огне чувственности и сама воля поэта, и остается щемящее воспоминание о необычайном духовном напряжении, которое так нечасто дается пережить человеку.

Революция же гораздо глубже и более осознанно вторглась в сознание поэта и, найдя там благодатную, уже подготовленную почву, овладела им настолько сильно, что поэт вышел в поэме далеко за рамки стихийно-чувственного ее восприятия. И если «Снежная маска» и «Кармен» — свидетельства внутреннего развития поэта, то «Двенадцать» — памятник эпохи. И то, о чем говорит Блок в приведенной выше записи, составляет всего лишь одну сторону поэмы, не затрагивая ни других ее сторон, ни ее объективно революционного значения.

Почему же поэма была написана именно в январе 1918 года? Это объясняется специфическими условиями января 1918 года и той неповторимой ролью, какую он сыграл в Октябрьской революции. Период с ноября 1917 года по январь 1918 года Ленин назвал периодом «красногвардейской атаки на капитал». К январю 1918 года положение молодой Советской власти значительно упрочилось. Основным вопросом, стоявшим в центре внимания, был вопрос о мире. И если Ленин во главе группы членов ЦК и Совнаркома требовал немедленного заключения мира, то руководство партии левых эсеров (с которыми смыкалась группа так называемых «левых коммунистов») резко выступало против такой политики, мотивируя свое поведение заботой о мировой революции, которой заключение мира может якобы нанести смертельный удар.

Бурной, напряженной жизнью жил в это время Петроград. В Бресте шли переговоры. В январе 1918 года имели место такие события, как созыв и роспуск Учредительного собрания; 3-й Всероссийский съезд рабочих и солдатских депутатов, с которым сливается в день своего открытия 3-й Всероссийский съезд крестьянских депутатов; Всероссийский съезд профессиональных союзов; Всероссийский съезд железнодорожников; Всероссийский продовольственный съезд. И декрет о роспуске Учредительного собрания, и декреты и резолюции съездов (включая сюда и декрет Совнаркома об организации Красной Армии) — все это не могло не получить сильного отклика в самых широких слоях освободившегося от гнета эксплуатации народа.

Два события этих дней нашли прямое отражение в поэме: Учредительное собрание и организация Красной Армии. Отношение самого поэта к ним выражено здесь прямо и недвусмысленно.

Если в 1917 году Учредительное собрание воспринимается Блоком как большое и серьезное дело,³⁶ то сейчас отношение к «высокому учреждению» резко меняется: «...эволюции, прогрессы, учредилки — старая штука».³⁷

«Но „государство“ (ваши учредилки) — не все. Есть еще воздух»,³⁸ — записывает Блок в дневнике. А 6 января, в день принятия декрета о роспуске Учредительного собрания, в записной книжке появляется запись: «Слухи о том, что учр. собр.

³⁶ Такой подход к нему находился в прямой связи с остатками надежд, возлагавшихся Блоком на Временное правительство.

³⁷ Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 97.

³⁸ Там же, стр. 94.

разогнали в 5 час. утра. (Оно-таки собралось и выбрало председат. Чернова)».³⁹

В очень ироническом аспекте подается Учредительное собрание в поэме. Дважды упоминается оно там (и оба раза — в первой главке). Вначале отношение поэта к нему как будто бы нейтральное:

От здания к зданию
Протянут канат.
На кагате — плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию!»⁴⁰

Но уже следующая строфа звучит резким диссонансом:

Старушка убивается — плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий — раздет, разут. . .

Старушечья скороговорка сразу же снижает «высокое» содержание плаката, как бы намекая на никчемность и его самого и того, о чем он возвещает.

Вторично Учредительное собрание подается в ином аспекте:

Ветер веселый
И зол, и рад,
Крутит подола,
Прохожих кссит,
Рвет, мнет и носит
Большой плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию» . . .

Здесь уже нет иронии, ее заменили четкость и решительность, составляющие основу ритмического рисунка строфы. Выужный ветер — символ революции — треплет и рвет плакат — символ старого мира. И тот же ветер доносит слова собравшихся на углу проституток:

. . . И у нас было собрание . . .
. . . Вот в этом здании . . .

Чрезвычайно знаменателен этот союз «и»: Учредительное собрание и собрание проституток становятся как бы явлениями одного ряда, признаками старого мира.

³⁹ ИРЛИ, Архив А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 364, л. 4 об.

⁴⁰ Поэма «Двенадцать» цитируется по изданию: Александр Блок, Собрание сочинений, т. 5, стр. 7—18. В цитатах из поэмы курсив всюду мой, — Л. Д.

Вряд ли можно считать случайностью опубликование Блоком стихотворения «Он занесен — сей жезл железный» (написанного в декабре 1914 года) в том же номере «Знамени труда», где был помещен отчет о первом заседании Учредительного собрания. В стихотворении есть такие строфы:

Он занесен — сей жезл железный
Над нашей головой. И мы
Летим, летим над грозной бездной
Среди сгущающейся тьмы.

Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сиянье Божьего Лица.⁴¹

Символика этих строк в новых условиях осмыслялась по-новому, вплотную подводя к символике «Двенадцати». «Веянье конца», за которым поэт усматривает сиянье «Божьего Лица», конечно же не имеет конкретного смысла и не адресуется к какому-либо определенному политическому событию января 1918 года. Однако общий вывод распространялся и на частности. Одной из них и было Учредительное собрание, выраставшее в сознании Блока (и в поэме) до символического обобщения того мира, над которым уже занесен «жезл железный».

В первой же главке поэмы Блок дает зарисовки и ряда других представителей старого мира, живых носителей буржуазной идеологии. «Буржуй на перекрестке», «долгополый... товарищ поп», «писатель — вития», «барыня в каракуле» — все они подаются Блоком в определенном ироническом аспекте. Поэт нарочито и сознательно отвергает всякую возможность иного, серьезного, подхода к ним.

И над всем этим царит «хлесткий» ветер, наделяемый свойствами живого существа; чувства, приписываемые ему поэтом («Ветер веселый и зол, и рад»), — это чувства самого поэта, находившегося в состоянии особой, небывалой приподнятости.

Упомянув о людях, олицетворяющих старый мир, Блок оставляет их и больше к ним не возвращается (за исключением единственного случая в девятой главке). Но старый мир в лице данных в начале поэмы его представителей не исчезает из поля

⁴¹ «Знамя труда», 1918, № 112, 6 января (19 января). Во всех других изданиях последняя строка читается как «Сияние Ее Лица» (III, 155—156). В рукописи даны оба варианта (См.: ИРЛИ, Архив А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 8, стр. 165). И то, что Блок выбирает для газеты приведенный выше вариант, говорит о его определенном умонастроении в это время.

зрения читателя. Дав их в виде символов старого мира в экспозитивной части поэмы, поэт в дальнейшем постоянно продолжает напоминать о них, как о реальной опасности.

Ведь буржуй из «Двенадцати» — это в общем-то тот же герой стихотворения «Грешить бесстыдно, непробудно», который «воротясь домой» из церкви, где он пожертвовал «грошик медный», «обмерит» «на тот же грош кого-нибудь», с тем же самым своим спутником — «голодным псом».

Там было:

И пса голодного от двери,
Икнув. погою отпихнуть.
(З. 200).

Здесь:

А рядом жмется шерстью жесткой
Поджавший хвост паршивый пес.

И далее, уже в последней главке, путем сложной ассоциативно-образной перестановки именно пес, сопровождающий героев поэмы на всем их пути, вырастает в символическое обобщение всего старого мира: «пес безродный» уже — «волк голодный». Получается цепь ассоциаций, заключительное звено которой перерастает в грозное предостережение:

— Старый мир, как пес паршивый,
Провались — поколочу!

Блок выносит старому миру строгий приговор, даже не считая нужным прибегать к каким бы то ни было обоснованиям своей позиции: их полностью заменяет ирония, сопровождаемая саркастической усмешкой. То, что казалось раньше внушительным и серьезным, сейчас, в бурные январские дни, представляется маленьким, ничтожным, игрушечным. В самом деле, что такое этот «буржуй на перекрестке» или «долгополый... товарищ поп»? Это же ветошь, манекены, с которых революционный вихрь сорвал все их — такие внушительные ранее — знаки отличия.

Отталкивание от старого мира, изнурявшего и опустошавшего поэта, ведет его в сторону того революционного пафоса, которым были насыщены дни января 1918 года.

Новый мир захватил Блока патетикой революционной борьбы, романтической приподнятостью совершающегося, грандиозным размахом революции, т. е. всем тем, что воспринималось им как некий очистительный огонь, в котором сгорит «тупая рабская похоть» и через который необходимо пройти, дабы по-

лучить возможность войти в новый мир чистым и незапятнанным. Этим революционным пафосом и овеяны страницы поэмы.

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Другой, не менее важной особенностью поэмы является стремление Блока говорить со всей революционной аудиторией. Впервые за всю свою творческую историю Блок обращается к народу и говорит с ним как соучастник его свершений. Проявилась эта особенность не только в общей тональности всего произведения, но и в стиле, где повелительные формы глаголов оказываются наиболее значимыми («Революционный держите шаг!», «Товарищ! Гляди в оба!», «Товарищ, винтовку держи, не трусь!», «...слушайте революцию» и др.).

Этот революционно-романтический пафос поэмы наиболее наглядно запечатлевается при помощи двух контрастирующих образов — черного вечера и белого снега.

Блок не случайно выбрал временем действия ночь, поздний вечер: «Революция, — говорил он, — как все великие события, всегда подчеркивает черноту» (8, 104). И тьме, со всех сторон надвинувшейся на русскую революцию, поэт противопоставляет девственно белый снег — символ чистоты и незапятнанности ее идеалов и стремлений.

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Это две плоскости, две сферы, между которыми и разворачивается действие.

И недаром герои поэмы, впервые появляясь на ее страницах, вступают в действие в белом снежном вихре.

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

«Снежной россыпью жемчужной», «В белом венчике из роз» появляется в конце поэмы Иисус Христос.

Но, кроме белого и черного, в поэме есть и красное. Впервые мы встречаем его в одиннадцатой главе:

В очи бьется
Красный флаг.
Раздается
Мерный шаг.

Красный флаг как антитеза плакату «Вся власть Учредительному Собранию» превращается в конце поэмы в «кровавый флаг», с которым и выступает Христос — носитель, по Блоку, высшей правды революции. Белые розы Христова венца и кровавый флаг в его руках — вот цвета революции, вот символы нового мира. Тонкая лиричность сочетается в поэме с революционным пафосом, нежность — с лозунгом, ирония — с призывом верить в будущее. И белое — не только новая правда, идущая в мир, но и оправдание и искупление крови и жестокости, сопряженных со всякой социальной революцией.

Таким образом, абсолютное принятие революции и признание за ней права на полную реорганизацию общественного устройства, которое и должно предшествовать духовному возрождению человека, — вот главное в поэме, вот импульс, двигающий поэтическую мысль Блока.

И в этом отношении «Двенадцать» являет собой образец единства формы и содержания, языка и мышления. Художественные средства, избранные Блоком, его язык абсолютно соответствуют восприятию того, что изображается. Картина революционного Петрограда — суровая и торжественная — могла быть нарисована только художником, чьи симпатии находятся на стороне восставшего народа, на стороне рождающегося нового мира.

Вместе с тем поэма Блока чрезвычайно сложна и противоречива по характеру своей символики, и, следовательно, по своему содержанию. Своеобразие поэмы может быть раскрыто только в том случае, если мы попытаемся ответить на вопрос о том, какую революцию увидел Блок и как он ее воспринял, другими словами, была ли революция, изображенная Блоком, более или менее тождественным изображением развернувшихся в действительности событий.

В литературе о Блоке неоднократно отмечалось несоответствие между революционной настроенностью ее, ее высоким революционным пафосом и действиями выведенных в ней в качестве главных героев двенадцати красногвардейцев. Эта двойственность была замечена сразу же после опубликования «Двенадцати» и послужила причиной того, что, по словам В. Маяковского, «одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие — славу ей».⁴²

Действительно, мы наблюдаем в поэме элементы высокой сознательности и организованности подлинных революционеров,

⁴² В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 2, Гослитиздат, М., 1939, стр. 474.

нашедшие наиболее яркое выражение в лозунге, проходящем лейтмотивом через всю поэму:

Вперед, вперед,
Рабочий народ! —

Но, с другой стороны, — мелкобуржуазно-анархическое бунтарство тех же революционеров, проявившееся в трагическом эпизоде с Катькой и составившее сюжетный (если только позволительно говорить о сюжете применительно к «Двенадцати») узел поэмы.

В поэме есть истинная революционность, отразившаяся в гениально выраженном призыве к мировому пожару, в огне которого и должна сгореть «тупая рабская похоть», желание видеть весь мир свободным от буржуазной пошлости, и — с другой стороны, выдвинута на первый план «голытьба» как основная сила революции, призванная якобы историей разрушить старый мир и создать новый.

Причина этой двуплановости лежит, на наш взгляд, в особенностях мировосприятия Блока, более или менее отчетливо выжившихся к концу 1917—началу 1918 года.

Здесь прежде всего следует отметить упоминавшееся ранее отождествление большевиков с некоей разбушевавшейся народной стихией. Это ложное представление о большевиках еще не было до конца преодолено, хотя в поэме уже чувствуется отражение динамики массовой борьбы.

Некоторое воздействие на Блока могло оказать левозеро-ское окружение, в которое он попал в редакциях журнала «Наш путь» и газеты «Знамя труда», пытаясь еще в 1917 году выявить ту политическую партию, чья позитивная программа (прежде всего в вопросе о войне) наиболее отвечала бы его воззрениям.

Впервые упоминание об эсерах мы встречаем в письме Блока от 18 мая 1917 года: «я... слишком знаю точки зрения „буржуазные“ и хочу войти в курс противоположных; скоро, может быть, все-таки перемену на эс-эрскую...»⁴³ Эсеровская идеология воспринимается Блоком как нечто противоположное буржуазной. Мысль об эсерах занимает его все больше и, наконец, приводит к тому, что когда в Петрограде стали выходить левозеро-ские издания (газета «Знамя труда» с конца 1917 года и журнал «Наш путь» с начала 1918 года), то, как свидетельствует М. А. Бекетова, Блок стал активно сотрудничать в обоих изданиях и «близко стоял к интересам редакции, находя в ее атмосфере отклик своих настроений. Он очень часто заходил

⁴³ Письма, II, стр. 364.

в „Знамя труда“ и проводил там целые часы в оживленной беседе на всевозможные темы, особенно много общего было у него с Ивановым-Разумником. . .»⁴⁴

Партия эсеров, «весь оригинальный идейный багаж» которой составляет, по характеристике Ленина, «старинное народничество, подновленное модным европейским оппортунизмом. . .»,⁴⁵ объединившаяся в июне—июле 1917 года в контрреволюционный по существу блок с меньшевиками, выражала в этот период точку зрения «мелких хозяев, мелких и средних крестьян, мелкой буржуазии, а также части поддавшихся влиянию буржуазии рабочих».⁴⁶ Вот эта *видимая* связь эсеров со «всем народом», попытки их представлять себя «партией всех трудящихся» и привлекли внимание Блока — человека, далекого от пролетарского движения. Вряд ли найдутся основания утверждать, что Блок сознательно пошел на союз с левыми эсерами, усвоив их идеологию и разобравшись в их идеях и лозунгах. Скорее здесь имело место увлечение левоэсеровской революционной фразеологией, а также сыграла роль связь эсеров с мелкобуржуазной крестьянской массой, что в значительной степени отвечало воззрениям самого Блока на Россию как крестьянскую страну.

Эти точки соприкосновения были обусловлены еще и тем, что в отдельных сторонах левоэсеровской идеологии Блок находил некоторую опору своим прежним «народническим» иллюзиям.

А именно в левоэсеровских кругах как раз и культивировался взгляд на революцию как на «порыв священного энтузиазма»⁴⁷ мелкобуржуазной стихии: «Высокого напряжения, — писалось в одной из статей, — достиг подъем масс в октябрьские дни. . . Но все же подъем этот оставался — *массовым*, в широком и точном (? — Л. Д.) значении слова, т. е. общим, *вне классовым*. . .»⁴⁸ Суть этого «массового» и «вне классового» подъема проясняется в другой статье, где говорится: «Угасавшее пламя Великой Русской Революции, вновь ярко вспыхнувшее после октябрьского переворота, пролило свет на те великие возможности, которые таились в глубинах *восставшей народной стихии*».⁴⁹

⁴⁴ М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк, стр. 259.

⁴⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 9, стр. 408.

⁴⁶ Там же, т. 24, стр. 73.

⁴⁷ «Знамя труда», 1918, № 115, 11 (24) января.

⁴⁸ «Наш путь», 1918, № 2, май, стр. 193.

⁴⁹ «Знамя труда», 1918, № 115, 11 (24) января. — Курсив мой, — Л. Д.

В работах о Блоке иногда можно встретить утверждение, что герои блоковской поэмы — пролетарии, представители рабочего класса.⁵⁰ При этом за исходный тезис, не требующий будто бы обоснований, берется положение, что Блок смотрел на Октябрьскую революцию как на революцию пролетарскую. Однако это не совсем так.

Дело в том, что в обрисовке героев «Двенадцати» мы не встречаем ни одной черты, хотя бы намеком обозначающей в них пролетариев. Вот герои появляются в поэме:

В зубах — цыгарка, примет картуз,
На спине б надо бубновый туз!

Начальная характеристика двенадцати не подвергается сомнению и в дальнейшем: все, что делают герои поэмы, не только не идет вразрез с исходным впечатлением, но, наоборот, закрепляет его. Это та самая «голытьба», ушедшая из деревни по призыву после объявления войны, до известной степени деморализованная войной и вихрем событий занесенная в революционный Петроград. Ее-то и принимает поэт за движущую силу революции и на нее возлагает миссию переустройства общества, давая вожатые ей Иисуса Христа. И хотя Блок тонко подмечает в стихийном бунтарстве «голытьбы» зерна настоящей революционности и как будто бы предвидит возможность ее перерождения, — самый аспект ее изображения вряд ли соответствовал ее действительному положению и роли в революции.

Следующие три главки (4—6) целиком посвящены истории Катьки. При этом выясняется, что убита она была случайно, в пылу охоты за Ванькой. И, наконец, седьмая главка подводит итог эпизоду, дополняя характеристику двенадцати героев новыми чертами. Здесь важно обратить внимание на отношение к убийству и к убийце Петрухе его одиннадцати друзей:

— Что, товарищ, ты не весел?
— Что, дружок, оторопел?
— Что, Петруха, нос повесил,
Или Катьку пожалел?

— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!

— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!

Убийство Катьки представляется героям эпизодом столь ничтожным на фоне раздуваемого мирового пожара, что и внима-

⁵⁰ См., например: «Вестник жизни», 1918, № 2, стр. 31—32; Вл Орлов. Александр Блок. М., 1956, стр. 222.

ния обращаться на него не стоит. И Петруха проникается сознанием долга:

Он головку вскидывает,
Он опять повеселел...

Это ему сделать тем более легко, что убийство Катьки не воспринимается им самим как нарушение революционной дисциплины и даже не как нарушение жизненных норм поведения.

— Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

«Сгоряча» — вот и импульс и объяснение поступка. Не только Петруха, но и его друзья не видят в происшедшем преступления. И потому так естественно звучат заключительные строки седьмой главки:

Эх, ах!
Позабавиться не грех!
Запирайте этажи.
Нынче будут грабежи!
Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

И желание позабавиться, и грабежи, и пьяный разгул — все это явления, идущие в одном ряду с убийством Катьки, и никто из двенадцати не видит в этом ничего криминального.

Но если герои поэмы справляют буйное веселье, не размышляя, — над их действиями задумывается автор. И, задумываясь, делает ложные выводы.

Под 8 января 1918 года в записной книжке Блока имеется такая запись:

«Весь день — „Двенадцать“.

«Убиты (в больнице) — Шингарев и Кокошкин. Слухи об убийстве» Родичева (Церетелли?), Чернова. Чапыгин» рассказывал о М. Спиридоновой и о митинге с ней...

«Слух об убийстве М. И. Т...»⁵¹

«Внутри дрожит».⁵²

И затем, 9 января:

«Мама очень потрясена смертью Шингарева» и Кокошкина. Предлагает мне не приходиться несколько дней».⁵³

⁵¹ Михаил Иванович Терещенко — капиталист-сахарозаводчик и меценат, министр Временного правительства.

⁵² ИРЛИ, Архив А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 364, л. 5 об. Последняя строка ни в коем случае не относится к фразе «Весь день — „Двенадцать“», находящейся перед записью об убийстве Шингарева и Кокошкина. А именно, так представлено в комментариях к поэме, см.: Александр Блок. Полное собрание стихотворений в двух томах, т. 1, Изд. «Советский писатель», 1946, стр. 677.

⁵³ ИРЛИ, Архив А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 364, л. 6.

А. И. Шингарев и Ф. Ф. Кокошкин — видные члены кадетской партии и министры Временного правительства — содержались в январе 1918 года в заключении, но 6 января в связи с болезнью были переведены в Мариинскую больницу, где в ночь с 6 на 7 и были убиты ворвавшимися туда матросами.

Не исключена возможность, что именно это событие, имевшее большой резонанс в газетах и зафиксированное Блоком в записной книжке, оказало влияние на создание эпизода убийства Катьки, с той лишь разницей, что Блок готов принять за норму то, что в действительности было отклонением от нее.

Известно, что Совнарком принял резкие меры против зачинщиков этой расправы. Узнав о свершившемся, В. Ленин направляет в различные организации, наблюдающие за порядком в столице, следующую телефонограмму: «Я только что получил донесение, что сегодня ночью матросы пришли в Мариинскую больницу и убили Шингарева и Кокошкина. Предписываю немедленно: во 1-х, начать строжайшее следствие, во 2-х, арестовать виновных в этом убийстве матросов».⁵⁴ Совнарком дал указание всем партийно-революционным организациям: «Совершенно немедленно поднять на ноги все имеющееся в распоряжении и приступить к розыску матросов и красногвардейцев, ворвавшихся сегодня в час ночи в Мариинскую больницу и убивших Шингарева и Кокошкина. Арестовать участников и доставить их в Смольный, комната 75. О данных розыска доносить каждые два часа в Смольный, комната 75, телефон 1—16».⁵⁵

Этой вот организующей роли большевистской партии, твердо выступавшей против всякого произвола и «прибравшей к рукам» (говоря словами Маяковского) «голытьбу», не понял Блок, для которого революционная Россия все та же Русь, что и в стихах 1908—1914 годов, но только бунтующая, пытающаяся переустроить общество на основе народнических утопий. И Блок воспекает ее тернистый путь, видя здесь начало той мессианской роли, которую должна будет сыграть его страна в судьбах человечества.⁵⁶ Это хорошо чувствуется не только в заключитель-

⁵⁴ «Правда», 1918, № 6 (233), 22 января (9 января ст. ст.).

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Не случайно Блок в январе 1918 года сочувственно цитирует в дневнике заключительное четверостишие известного стихотворения А. Белого «Россия» (1917):

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня:
Россия, Россия, Россия,
Мессия грядущего дня.

ной строфе поэмы, но и в третьей главке ее, в чрезвычайно сложном психологическом рисунке которой разгульные интонации причудливо переплетаются с высокой гражданственностью:

Как пошли наши ребята
В Красной гвардии служить —
В Красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!
Эх ты, горе-горькое,
Сладкое житье!
Рваное пальтишко,
Австрийское ружье!
Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!

Весьма показательно это «Господи, благослови!» Господь в конце поэмы благословляет героев, но уже не крестом, а кровавым флагом, искупая своим присутствием и беря на себя вину и за невинную кровь, и за грабежи, ибо вопрос ставится Блоком твердо и определенно:

— Аллилуйя не в крови
Из-за Катюшкиной любви?

С одной стороны, Блок пишет проникновенные слова о революции:

«Что же задумано?

«Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

«Когда такие замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, это называется революцией» (8, 48).

Но, с другой стороны, он отъединяет свое творчество от «политики»: «...те, кто видит в „Двенадцати“ политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, — будь они враги, или друзья моей поэмы. Было бы неправдой, вместе с тем, отрицать всякое отношение „Двенадцати“ к политике. Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную, и всегда короткую, пору, когда пронесшийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства; в море человеческой жизни есть и такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой... Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги

встали радугую над ними. Я смотрел на радугу, когда писал „Двенадцать“, оттого в поэме осталась капля политики».⁵⁷

Происходит странная, казалось бы, вещь: поэт, написавший в январе 1918 года самые «политические» из всех своих произведений, вдруг раздражается филиппикой по адресу политики, отрицая сколько-нибудь значительное воздействие ее на его умонастроение!

Объясняется это, видимо, прежде всего тем, что Блоку и сейчас, в период создания «Двенадцати», «Скифов», «Интеллигенции и революции», как и раньше, кажется, что он возвращается в сфере чистого искусства, порождаемого не столько воздействием впечатлений, получаемых извне, сколько внутренними, интуитивно-психологическими импульсами (отсюда — разговор об отдаче себя во власть «стихий» и т. д.). Но дело не только в этом.

Своеобразие блоковского понимания революции приводит к тому, что из поля его зрения выпадает сила, способная организовать «напор стихийных сил» (т. е. большевики), без чего духовный максимализм Блока, так ярко проявившийся в статье «Интеллигенция и революция», остается беспочвенным, ибо только проведение в жизнь программы большевиков и могло бы привести (и привело) к реализации требований, предъявляемых Блоком к революции.

Все это обусловило сложную позицию, занятую Блоком по отношению к развернувшимся событиям.

Прежде всего он принимает их, принимает такими, какими они рисовались ему, ибо революционный бунт воспринимался Блоком как явление истинно русское, уходящее своими корнями в глубину народного (крестьянского) недовольства существующим.

Мало того. Блок не только принимает революцию, но и оправдывает все то, что, будучи на деле отклонением от нормы, представлялось ему характерным и существенным.

То, что увидел Блок в настоящем, шло вразрез с многими его этическими и нравственными представлениями и идеалами; то же, что увидел он в будущем, шло вразрез с реальными путями революции. А это привело к внутренней двойственности в его отношении к событиям.

В статье «Интеллигенция и революция», этом взволнованном монологе, обращенном к интеллигенции и предназначенном для произнесения вслух, Блок и развивает свою теорию прощения и оправдания:

⁵⁷ А. Б л о к. Записка о «Двенадцати». Цит. по кн.: Памяти Александра Блока. Пгр., 1922, стр. 31—32.

«Описал еще то, о чем говорю, Толстой. А кто обносил решеточкой могилу этого чудака? Кто теперь голосит о том, как бы над этой могилой не „надругались“? А почему вы знаете, может быть, рад был бы Лев Николаевич, если б на его могиле поплевали и побросали окурков? Плевки — божьи, а решеточка — не особенно.

«Почему дырявят древний собор? — Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

«Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? — Потому, что там насиловали и пороли девок; не у того барина, так у соседа.

«Почему валят столетние парки? — Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мощной, а дураку — образованностью.

«Все так.

«Я знаю, что говорю. Конем этого не объедешь. Замалчивать этого нет возможности; а все, однако, замалчивают.

«Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? — Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать „лучшие“. (8, 51).

Оправдываются все — и те, кто разграбил барскую усадьбу, и те, кто убил Шингарева и Кокошкина, и те, кто расправился с Катькой. Но на этом дело не кончается. В приведенной выше выдержке из записной книжки после сообщения об убийстве Шингарева и Кокошкина стоит многозначительное: «Внутри дрожит». Внутри дрожит, ибо «плевки», хоть они и «божьи», но плевками от этого быть не перестают.

И дело здесь не только и не столько в том, что Блок выступает в роли «кающегося интеллигента-дворянина».⁵⁸ Несравненно более важно то, что и эти «плевки», и уничтожение столетних парков, и все то другое, что стоит в одном ряду с убийством Катьки, принимается за действительную революцию и всему этому выносятся оправдание опять же во имя революции.

В ноябре 1917 года была разграблена усадьба Блоков в Шахматове и Блоку доставили остатки шахматовского архива. Он перебирает листки, «черновики стихов, картинки...» И резюмирует: «На некоторых — грязь и следы человеческих копыт (с подковами). И все».⁵⁹ И так, «следы человеческих копыт».

⁵⁸ А. Я. Цинговатов, А. А. Блок. ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 102.

⁵⁹ Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 201. — Курсив мой, — А. Д.

Здесь чувствуется уже не «кающийся интеллигент-дворянин», готовый все простить и все принять.

Трагедия Блока в том и состояла, что, принимая за революцию закономерные при любом социальном перевороте, но лишь сопутствующие ему явления, и — во имя будущего расцвета страны — желая оправдать и принять их, внутренне, в силу самого характера своей психологии, ни определить занимаемое ими место, ни, тем более, оправдать их он оказывается не в состоянии.

Двойственность эта ясно улавливается и в общем ритмическом строе «Двенадцати», характеризующемся прежде всего сосуществованием двух эмоциональных линий: высокого революционного пафоса, четко отчеканенного революционного лозунга и разбитных частушечных мотивов, разгульных интонаций, особенно отчетливо проявившихся в пятой главке:

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от южа.

У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа!

Эх, эх, попляши!
Больно ножки хороши!
И т. д.

Но ведь это же и есть образно-эмоциональное воплощение формулы революции, данной Блоком, — «хоть час, да наш»,⁶⁰ и Блок с болью и душевным надрывом отдается во власть «стихии». Ведь еще в 1908 году он писал: «... Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой...»

«Тот гул, который, возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть „чудный звон“ колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой „гремит и становится ветром разорванный воздух“, — летит прямо на нас? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель!» (8, 21).

Таким образом, мы видим, что поэма Блока «Двенадцать» представляет собой узел противоречий. Чувствуя это и пытаясь разрубить узел одним ударом, Блок вводит в поэму образ Христа.

3

В некоторых статьях, посвященных анализу «Двенадцати», можно встретить утверждение, что Христос появляется в поэме столь неожиданно, наподобие *deus ex machina*, что выглядит не-

⁶⁰ Там же, стр. 145.

ким привеском, не связанным с действием и общим строем произведения. Это не так. Христос не является чем-то внешним ни в поэме, ни в творчестве Блока вообще.

Появление Христа в конце поэмы подготавливается исподволь уже с самого начала ее, и в этом смысле «Двенадцать» представляет собой миниатюрное отражение творческого пути поэта.

Уже в конце первой главки, тут же после того, как был увенчан «старый мир», Блоком поставлен вопрос, ответом на который и явится заключительная строка поэмы:

Что опереди? —

вопрос, являющийся одним из центров экспозитивной части поэмы. Его можно считать началом того внутреннего стержня ее, который и будет увенчан образом Христа («Впереди — Иисус Христос»). Благодаря этому все действие поэмы — вся ее эмоционально-образная сердцевина — обрамляется определенной смысловой каймой. Вряд ли можно считать случайностью, что ответ отделен от вопроса большим периодом, вмещающим в себя все основные элементы действия и характера персонажей.⁶¹

Постановка в январе 1918 года вопроса о характере этого неизвестного будущего (так же как и ответ на него) были подготовлены в сознании Блока всем его предшествующим развитием и главным образом умонастроением его в период империалистической войны.

Мысль о том, что уже с первой главки Блока занимает вопрос о будущем, может быть подтверждена еще и таким фактом. В черновой рукописи той самой главки, где содержится этот вопрос, имеется строка, не вошедшая в беловой вариант. Строка эта вписана в строфу, посвященную писателю — витии, и непосредственно следует за последней строкой канонического текста строфы.

В наиболее полном текстологическом комментарии к поэме, помещенном в 5-м томе «Собрания сочинений» Блока, предлагается двоякое чтение этой строки: «Вряд ли пророк» и «Врет, не пророк» (5, 112 и 114).

Анализ рукописи дает основания утверждать, что ни тот, ни другой варианты приняты быть не могут. Мало того, что после первого слова отчетливо видна запятая, второе слово не может состоять только из двух букв, в рукописи ясно видны три

⁶¹ Вопрос «Что впереди?» всю жизнь волновал Блока. И в поэзии, и в публицистике Блок снова и снова ставит его, осмысливая будущее по-разному на разных этапах своего творческого развития, в зависимости от ряда и объективных, и субъективных факторов.

буквы. Кроме того, ни поэме, ни творчеству Блока вообще не свойственна ни аморфность содержания, заключенная в первом из предлагающихся вариантов, ни резкость и категоричность суждения, свойственная второму. С наибольшей долей вероятия можно предположить, что читается эта строка так: «Врет, или пророк». В контексте всей строфы («Предатели! — Погибла Россия!») она приобретает смысл, близкий к смыслу приводившегося выше вопроса. Блок снимает эту строку, но вопрос, в ней содержащийся, продолжает волновать его на протяжении всей поэмы, вернее — все построение поэмы, увенчанной образом Христа, есть своеобразный ответ на снятый, но сохраненный в сознании вопрос: погибла ли Россия, если во главе восставших шествует Иисус Христос? Предатели ли восставшие, если они — апостолы, несущие миру весть о новом возрождении страны? Ответ дан, дан четко и недвусмысленно.

Затем, уже во второй главке, рядом с мотивом «Что впереди?» звучат ноты иного мотива:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

Без какого креста? Ответ дан уже в начале поэмы:

А вот и долгополый —
Сторонкой — за сугроб...
Что пынче невеселый,
Товарищ поп?

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ?

Так противопоставлением Христа с его высокой миссией «долгополуму» «товарищу попу» Блок выносит приговор официальной церковной догматике, раз и навсегда разрешая свой с нею спор.

Тот же самый мотив слышится и в десятой главке, в упреке, который бросает Петрухе один из его товарищей:

— Ох, пурга какая, спасел
— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?

Не «упас» ни от чего: ни от грабежей, ни от преступления — ведь руки-то все-таки «в крови из-за Катькиной любви»!

Но вместе с тем, отрекшись от старого, блоковские «апостолы» уже в следующей, одиннадцатой, главке, остаются «без имени святого»:

... И идут без имени святого
Все двенадцать — вдале.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль.

Небезынтересно отметить, что остаются «без имени святого» герои как раз после гибели Катьки и когда главный виновник расправы Петруха уже, казалось бы,

... головку вскидывает,
Он опять повеселел...

Вместе с тем уже в восьмой главке, экспрессивно-музыкальный, если можно так выразиться, строй которой чрезвычайно сложен, ясно слышится аккорд, совершенно отсутствовавший где-либо ранее:

Ох ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!

Так начинается главка. Тем же мотивом она и завершается:

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...
Упокой, господи, душу рабы твоея...
Скучно!

Чрезвычайно примечателен тот факт, что мотив скуки, обрамляющий главку, соседствует с началом зауспокойной молитвы. «Рабы твоея» — женский род, следовательно, молитва эта может относиться к убитой до этого Катьке, но, помещенная вслед за упоминанием о совершенно невиновном в смерти «зазнобушки» «буржуе», чья «кровушка», однако, вот-вот должна быть «выпита», она приобретает более широкий смысл. Скучно, ибо все те реальные факты, которые оказались доступными Блоку, вряд ли могли отвечать максимализму поэта.⁶² Ибо, как совершенно справедливо отмечает В. А. Десницкий, «„голытьба гу-

⁶² На эту черту поэмы обратил внимание А. Селивановский в своих «Очерках русской поэзии XX века»: «... в зауспокойных мотивах поэмы... звучит глубокая внутренняя надтреснутость» («Литературная учеба», 1934, № 7, стр. 17).

ляла" и в XVII и в XVIII веках, и это не помешало, как настойчиво утверждал отец А. Блока, величию Руси, — веселое озорство проходило, а старая Русь оставалась все же со своим богом единая и великая».⁶³

Вот тут-то на сцену и выступает необходимость в «имени святом». Только теперь, после убийства Катюхи и «Упокой, господи, душу рабы твоея... Скучно!», перед Блоком во весь рост встал вопрос о необходимости введения в революционное действие некоего интеллектуального начала, призванного заронить в него отсутствующее в нем рациональное зерно. И уже в следующей главке герои Блока и обретают, наконец, и новое имя, и новый крест, и новую веру.

Позади — голодный пес,

.

Впереди — Иисус Христос.

А между ними — двенадцать красногвардейцев. Вот — прошлое, настоящее и будущее России, вот основной символ поэмы.

И сам Блок, и главным образом мемуаристы, с большей или меньшей достоверностью передающие его слова, делают упор на том, что Христос появляется в поэме помимо воли автора, вводится в нее чуть ли не какой-то мистической силой, не зависящей ни от логики развития действия «Двенадцати», ни от характера исканий Блока последних предреволюционных лет.

«Я только констатировал факт, — пишет Блок, — если взглянуть в столбы мятели на этом пути, то увидишь „Иисуса Христа“. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак».⁶⁴

А вот передает слова Блока, ручаясь за их достоверность, К. Чуковский: «Мне... не нравится конец „Двенадцати“. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему же Христос? Неужели Христос? Но чем больше я вглядывался, тем явственнее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: к сожалению, Христос. К сожалению, именно Христос».⁶⁵

«Что Христос идет перед ними — несомненно»,⁶⁶ — записал Блок в записной книжке.

⁶³ В. А. Десницкий. Социально-психологические предпосылки творчества Блока. В кн.: Письма, II, стр. 39.

⁶⁴ Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 112.

⁶⁵ «Записки мечтателей», 1922, № 6, стр. 160.

⁶⁶ Записные книжки Ал. Блока, стр. 199.

Прежде всего со всей определенностью необходимо установить, что конец «Двенадцати», как бы скептически ни относился к нему сам Блок, не мог быть иным. Он должен был быть таким и только таким, ибо именно к такому концу вела логика развития всех предреволюционных раздумий и размышлений поэта о будущем человечества, так же, как и логика развития самой поэмы, ибо общепринятая локализация образа Христа лишь заключительной строфой не оправдывается ни ее идейно-образной структурой, ни экспрессивно-эмоциональным строем.

И совершенно прав был П. Медведев, тщательно изучивший черновики поэмы, когда он писал:

«Из черновиков видно, что образ Иисуса, казавшийся многим искусственно и чисто механически пристегнутым к основному ядру поэмы, таковым не является. Неоднократно он попадает в поле внимания поэта в процессе работы над поэмой, в довольно ранних стадиях ее. С точки зрения психологической он представляется органически выросшим в той перспективе, которая открылась перед Ал. Блоком.

«Можно оспаривать, конечно, ее правильность в плане и социальном и художественном. Но психологически Ал. Блок в данном случае, как и всегда, был правдив».⁶⁷

Не меняет положения и другое высказывание Блока:

«Дело не в том, „достойны ли они его“, а страшно то, что опять он с ними и другого пока нет; а надо Другого — ?»⁶⁸

Одна только прописная буква говорит уже о том, что этот «Другой» (не Христос) мыслился Блоком как нечто по своей внутренней сути адекватное (или, во всяком случае, близкое) Христу,⁶⁹ чистота и святость которого и должны восполнить недостающее в ревущем хаотическом потоке, каким была, по мнению Блока, революция.

Так предпринимается попытка снять одно из основных противоречий и поэмы, и общих воззрений на революцию. Пусть те, кто ее делает, — «голытьба», гуляки и убийцы, — дело их свято, ибо Христос с ними, он выведет их из этого кровавого хаоса, наделит их собственной чистотой и поможет создать новый — чистый и светлый — мир.

⁶⁷ П. Медведев. Драммы и поэмы Ал. Блока. 1928, стр. 190.

⁶⁸ Записные книжки Ал. Блока, стр. 199.

⁶⁹ И когда проф. Л. И. Тимофеев, приведя аналогичное высказывание Блока, заменяет прописные буквы блоковского текста строчными (см. его книгу: Александр Блок. Изд. Московского государственного университета, 1957, стр. 152), то с этим вряд ли можно согласиться.

Уже самим названием поэмы Блок как бы выделяет Христа, наделяя его совершенно особой ролью, отличной от роли двенадцати.

Однако тут же возникает вопрос, без ответа на который образ блоковского Христа осмыслен до конца быть не может, вопрос о том, почему же Христос с красногвардейцами, а не с теми, кто уходит в прошлое? В последнее время были предприняты попытки ответить на этот вопрос, но они носили робкий и неконкретный характер.⁷⁰

Рассмотрение данной проблемы неизбежно вводит нас в круг историко-этических взглядов Блока, нашедших наиболее полное отражение в очерке «Катилина» (1918 г.).

Обращение Блока к эпохе, предшествовавшей упадку Рима, не случайно. «Я обращаюсь не к академическому изучению первой попавшейся исторической эпохи, — писал поэт, — а выбираю ту эпоху, которая наиболее соответствует в историческом процессе моему времени» (8, 104). При этом Блок исходит из общей предпосылки, сводящей на нет все его исторические параллели и разыскания и гласящей, что «узоры человеческой жизни расшиваются по вечной канве» (8, 96). Блок ставит знак равенства между Римом времен Катилины и Цезаря и современной Европой. Эта параллель приводит Блока к тому, что Катилина — одним из первых действительно почувствовавший кризис, переживаемый Римской империей, и своими действиями пытавшийся ускорить ее падение, — объявляется поэтом «римским революционером» и «большевиком», заговор которого — «бледный предвестник нового мира» — должен был повести к полному переустройству общества. Но более важно указать на то, что гибель Римской империи рассматривается Блоком как крушение целой исторической эпохи, именуемой им язычеством, на смену которой явился совершенно новый период в истории человечества — христианство. И символом этого нового мира, сменившего варварство, его «вестником» и был Иисус Христос. «Когда родился Христос, перестало биться сердце Рима», — писал Блок, перестановкой понятий явно греша против исторической закономерности. Именно «из Назарета», по мнению Блока, и прозвучал «беспощадный приговор старой цивилизации». И суд Иисуса Христа — «суд нелицемерный», вынесенный им Риму, рассматривается вехой, за которой начинается современная история человечества. История же Катилины интересует Блока постольку, поскольку «в его время подул тот ветер, который раз-

⁷⁰ См., например, статью о Блоке в X томе «Истории русской литературы» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 696—697).

росся в бурю, истребившую языческий старый мир. Его подхватил ветер, который подул перед рождением Иисуса Христа, вестника нового мира».⁷¹

«Вестником нового мира» и выступает Христос в поэме Блока. И идет он во главе восставших как раз потому, что их руками уничтожается старый мир и их же руками будет строиться новый. Устоявшаяся историческая концепция, связанная в сознании Блока с именем Христа, находит здесь свое образное воплощение. Так делается попытка снять другое противоречие и поэмы, и общих воззрений на революцию. Пусть те, кто ее делают, — разрушители и убийцы, не несущие, казалось бы, в себе никакого положительного творческого начала, они в конце концов сделают то, что предначертано им свыше, ибо с ними — Христос, «вестник нового мира». Он и сейчас, как и двадцать веков назад, становится вехой, отделяющей одну эпоху от другой. И потому следует все принять, все оправдать и со всем примириться.

Мечта о царстве божьем для достойных, выкристаллизовавшаяся в сознании Блока в период войны, разрастается сейчас до необъятных размеров, превращаясь в грезу о *всеобщем* обновлении жизни и создании совершенно нового мира уже для всего человечества.

«„Христианский“ старый мир, где живем и действуем мы» (8, 90) не удовлетворяет, он прогнил и разложился, и его необходимо заменить новым миром.

Идея христианского социализма, мыслящегося в общечеловеческих масштабах, находит свое воплощение и в призыве к «мировому пожару». Новая эра, наступающая под знаком обновленного христианства, рождается в снежном вихре, в «костре до неба», сжигающем «хитрую, ленивую, рабскую похоть».⁷² Свершается то, о чем давно мечтал Блок.

В этом отношении интересна другая особенность поэмы, не раз отмечавшаяся, но получавшая, на наш взгляд, не совсем правильное толкование. Особенность эта заключается в том, что с развитием действия поэмы меняется и внутренний облик ее двенадцати героев, становящихся более собранными и организованными. «... все мелкое и личное... как бы поглощается мощным величием разбушевавшихся революционных смерчей и вихрей», — пишет Вл. Орлов.⁷³ Наблюдение несомненно верное, вывод же из него — «поэт хотел показать, как его „двенад-

⁷¹ Там же, стр. 90. Не этот ли ветер имеет в виду Блок и в символическом стихотворении 1916 года «Дикий ветер»?

⁷² Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 68.

⁷³ Вл. Орлов. Александр Блок. М., 1956, стр. 228—229.

цать" в ходе революции превращаются в действительных героев эпохи, в истинных творцов революционного действия...»⁷⁴ — представляется спорным. И стиль блоковского мышления, и связанная с ним символика поэмы несколько сложнее, чем это представлено в книге Вл. Орлова.

В рукописи поэмы, на листке, где начинается десятая главка (считающаяся поворотным моментом поэмы), в левом верхнем углу имеется следующая запись:

«И был с разбойником. Жило двенадцать разбойников» (5, 124).⁷⁵

Вторая фраза представляет собой неточно переданную (видимо, Блок цитировал по памяти) строку из «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова:

Было двенадцать разбойников,
 Был Кудеяр — атаман.
 Много разбойники пролили
 Крови честных христиан.⁷⁶

Символика небольшой некрасовской легенды, как и символика «Двенадцати», чрезвычайно сложна. Кудеяр, атаман двенадцати разбойников, вздумал замолить свои прошлые грехи во имя спасения души. Грехи свои он, в конце концов, искупает, однако не путем молитвы и телесного истязания, а путем убийства пана Глуховского — другого великого грешника, истязавшего и мучившего своих крестьян и при этом, что особенно важно, — не испытывавшего никаких угрызений совести. Гуманизм Некрасова — гуманизм действенный, активный — сказался в этой легенде со всей своей силой. Искушение грехов достигается не постом и молитвой, а действием, направленным на уничтожение зла. Не тот же ли самый мотив заложен и в основе «Двенадцати», и в основе ее центрального образа — образа Христа? Только активным действием, цель которого — торжество добра, и можно искупить сотворенное зло, уничтожить «хитрую, ленивую, рабскую похоть», т. е. отрешиться от всего того, что лежит на пути в царство справедливости.

В этом аспекте и следует рассматривать эволюцию героев поэмы — «разбойников», в процессе революции становящихся ее апостолами. Другими словами, от бесшабашного разгула к апостольству — таков смысл внутреннего развития двенадцати. И проходит оно под знаком Христа, под сенью его кровавого

⁷⁴ Там же, стр. 229. — Курсив мой, — Л. Д.

⁷⁵ Курсив первой фразы, принадлежащий Блоку, почему-то В. Орловым опущен.

⁷⁶ Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. III, М., 1949, стр. 363.

флага. «Простота и ужас душевного строя обреченного революционера» (8, 88) значительно видоизменяются и усложняются. Тем уверенней становится поступь героев поэмы, тем рельефней выступает их внутренняя собранность, да и сама ритмика повествования приобретает четкость и определенность, — чем больше сокращается расстояние между ними и Христом.

В очи бьется
Красный флаг.
Раздается

Мерный шаг.

Вот — проснется
Лютый враг...

И выюга пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет...

Вперед, вперед,
Рабочий народ!

Последняя строфа этого отрывка есть не только переложение строк «Варшавянки», но и своеобразный переходный этап от вопроса «Что впереди?» до ответа «Впереди — Иисус Христос».

Подлинная революционность и идея христианского социализма, «Варшавянка» и Евангелие сливаются в сознании Блока воедино, образуя сложнейшую систему противоборствующих элементов, как раз и являющуюся тем фундаментом, на котором покоится идейно-образная структура поэмы.

Вот что говорит сам Блок: «...если бы в России существовало действительное духовенство, а не только сословие нравственно тупых людей духовного звания, оно давно бы „учло“ то обстоятельство, что „Христос с красногвардейцами“. Едва ли можно оспорить эту истину, простую для людей, читавших Евангелие и думавших о нем...

«Красная гвардия» — „вода“ на мельницу христианской церкви...

«В этом — ужас (если бы это поняли). В этом — слабость и Красной гвардии: дети в железном веке; сиротливая деревянная церковь среди пьяной и похабной ярмарки».⁷⁷

Отождествление конечных целей пролетарской революции с целями христианства выражено здесь ясно и недвусмысленно. На Красную Гвардию возлагается апостольская функция реали-

⁷⁷ Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 112. Из записной книжки Блока известно, что во время работы над «Двенадцатью» у него на столе лежало Евангелие, присланное ему матерью (см.: 5, 130).

зации основных заповедей обновленного христианства. Даст ли ей «железный век» возможность выполнить эту ее миссию? Не затеряется ли она в гуще «пьяной и похабной ярмарки»? И Блок уже в поэме отвечает: нет, не затеряется, ибо сам Иисус Христос⁷⁸ возглавляет борьбу за новый мир. То, что разумел поэт под «сиротливой деревянной церковью», превращается здесь в активное начало, воздействующее силой своего обаяния на «пьяную и похабную ярмарку». Так делается попытка снять третье противоречие и поэмы, и общих воззрений на революцию. Пусть те, кто ее делают, — «дети в железном веке», «пьяная и похабная ярмарка», они доведут ее до конца, ибо во главе их идет Христос, принимающий активное участие в борьбе. Он поставил перед ними цель и он же доведет их до нее. И путь Христа, и пути революции совпадают. Христос сливается с народом, но не растворяется в нем, продолжая оставаться тем высоким уровнем нравственного развития, которого должны достичь (и достигнут в конце концов) идущие за ним апостолы революции.

Таким образом, в блоковской интерпретации Христос характеризуется отсутствием пассивной созерцательности. Блоковский Христос воплощает активное начало, он — участник революционного переворота, ведущий униженных и обездоленных в царство социализма, которое будет и его царством.

Идея бунта и насилия во имя создания нового христианского мира сейчас, в 1918 году, в эпоху социалистической революции, включается Блоком в сферу своих переживаний и надежд, отражая и его заблуждения относительно происходящего, и слабость и расплывчатость его философских воззрений вообще.

Исходя из сказанного, роль образа Христа в поэме Блока можно определить следующим образом: с одной стороны, введением Христа в поэму Блок предпринимает попытку снять основные противоречия своего восприятия революционного переворота, противоречия, более или менее отчетливо ощущавшиеся им самим; с другой — уже в более широком плане — Христос должен служить воплощением надежд, возлагавшихся поэтом на русскую революцию, воплощением его представлений о ее характере и задачах.

Но, конечно, ни одно из противоречий поэмы (так же, как и общих воззрений Блока) образом Христа не снимается и даже не нейтрализуется. Наоборот, неразрешимость их становится более наглядной и более очевидной. Не только потому, что

⁷⁸ В черновике поэмы так и сказано: «Сам господь — Иисус Христос» (5, 127—128).

«женственный призрак» оказался не в состоянии ни уравновесить, ни скрыть от взоров желтый цвет бубнового туза, но главным образом потому, что те, кому «на спину б надо бубновый туз», ни в малейшей степени не представляли и не олицетворяли революционный народ. Кроме того, попытка Блока по-своему обосновать и объяснить позитивный смысл революции увенчалась неуспехом еще и потому, что революция развивалась в совершенно ином, чем это мыслилось им, русле и была по конечным целям своим далека от пути христианского обновления жизни.

Таким образом, своеобразие поэмы «Двенадцать» (как и всего мироощущения Блока того времени) состоит в том, что, стремясь осознать новые явления жизни, возникшие в процессе революции, он так и не смог до конца понять характер ее движущих сил. Одна из причин этого лежит в том, что в январе 1918 года в сознании Блока оставались в полной силе жизненные критерии, возникшие в предреволюционные годы и связанные с народническими иллюзиями, долгое время питавшими его поэтическую мысль. Субъективное блоковское восприятие событий, лежащее в основе поэмы «Двенадцать», не принижает вместе с тем содержащегося в ней яркого и сильного революционного пафоса. Блок приветствовал и воспел революцию вопреки воплям тех, кого он точно и метко назвал «прихлебателями буржуазной сволочи». Он бескомпромиссно выступил в защиту революции, великолепно воплотив тот великий порыв народа, который раскрыл перед ним горизонты будущего, в чеканных строках передал поступь революционных масс, овеванную романтикой борьбы за свое освобождение.

Анализ же противоречий поэмы, не являвшихся до сих пор специальным предметом исследования, необходим еще и потому, что без него мы не сумеем понять все художественное своеобразие и богатство изобразительных средств бессмертного творения Блока.





В. В. ТИМОФЕЕВА

ИЗ ИСТОРИИ БОРЬБЫ ЗА НОВЫЙ СТИЛЬ В РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

В последние годы заметно усиливается интерес к глубокому исследованию и обобщению опыта советской литературы. Появление ряда монографий о творчестве отдельных писателей, а также обобщающих работ по истории советской литературы дало возможность перейти к более детальному рассмотрению отдельных сторон литературного процесса в его непрерывном движении и развитии, к выяснению не только главных, основных проблем, характеризующих многообразные связи литературы и жизни, но и некоторых специфических вопросов.

Среди них немаловажное значение имеет вопрос о стиле, слабо разработанный в нашем литературоведении. Этот вопрос чрезвычайно важен как для понимания своеобразия художника, так и для осмысления его связей со своей эпохой.

Изучение стиля важно для понимания творческого метода, для решения вопроса о традициях и новаторстве.

Стиль писателя — явление глубоко индивидуальное, ибо в нем наиболее живо и непосредственно отражается личность автора со свойственным ему мировоззрением и эстетическими представлениями, с его индивидуальными вкусами и пристрастиями, поэтической культурой и творческим опытом. И в то же время стиль писателя — это всегда явление общественное, ибо он определяется характером общественной борьбы, уровнем развития национальной культуры и искусства, господствующими литературными направлениями.

В эпохи переломные, когда происходящие в жизни общества резкие изменения оказывают чрезвычайно сильное влияние на характер эстетических представлений, возникают особенно значительные изменения в области стиля. Эти изменения, затрагивающие творчество самых различных писателей, обычно непо-

средственно связаны с развертывающейся борьбой за создание и развитие нового творческого метода.

Интересна в этом отношении поэзия первых лет Советской власти.

На призыв революции откликнулись представители разных литературных направлений, поэты с различным творческим опытом, с различной поэтической культурой. Это обстоятельство не могло не отразиться на характере ранней советской поэзии и на самой постановке литературных проблем, которые волновали в те годы художников слова.

Главный вопрос, который действительность выдвинула перед всеми литераторами, был вопрос о характере и путях развития нового, революционного искусства. Конечно, этот вопрос не только не мог быть немедленно разрешен, но даже осмыслить его современники не могли в полном объеме. Пафос борьбы против старого мира, против его политических и общественных установлений часть литераторов стала переносить и в область культурного наследия, отрицая его значение в строительстве социалистической культуры и осложняя тем самым процесс формирования новой литературы.

С другой стороны, чрезвычайно еще было сильно влияние различных направлений декадентского искусства, причем в поэзии оно проявлялось наиболее ясно. Если в предоктябрьской прозе, несмотря на увлечение многих крупных писателей декадансом и развитие натуралистических тенденций, ключевые позиции все же оставались за реализмом, больше того, именно в прозе, в творчестве М. Горького, еще задолго до Октября определились основные черты нового творческого метода, то в поэзии дело обстояло иначе. Поэтическая деятельность Д. Бедного, выступавшего с 1911—1912 гг. в партийной печати, еще не могла оказать значительного влияния на развитие литературного процесса. Виднейшие поэты предреволюционной эпохи — Блок и Брюсов — были тесно связаны с символизмом. Правда, в начале 10-х годов оба поэта, чувствуя бесплодие символизма, искали новых путей. Однако преодолеть до конца свои прежние взгляды и творческие принципы им так и не удалось. Маяковский был одним из организаторов и пропагандистов футуризма, формалистические каноны которого оставили немалый след в его поэзии. Воздействие различных направлений декадентской поэзии проявлялось в творчестве самых разных поэтов, в том числе и тех, кто по своему жизненному опыту и по идейным устремлениям был целиком на стороне трудящихся масс.

Именно поэтому с такой остротой в первые же послеоктябрьские годы встал вопрос о перевооружении поэзии. По существу

это был вопрос о новом отношении к жизни, о новом творческом методе, но в то время он ставился и осознавался как вопрос о новом стиле, ибо именно в стиле нагляднее и очевиднее всего проявлялась борьба новых тенденций со старыми традициями.

Решение этого вопроса на целые годы определило содержание литературных споров и творческих исканий. Разными путями шли поэты, стремившиеся честно служить своей Родине. Почти каждому из них пришлось пройти через сложнейшие поиски, ибо новые идеи, новое содержание поэтического творчества требовали иных изобразительных средств, иного, чем прежде, поэтического языка.

Пожалуй, единственным крупным поэтом, который всем своим предшествующим творческим опытом был подготовлен к осуществлению идейно-художественных задач, поставленных революционной действительностью, был Демьян Бедный. Конечно, и в его творческой работе, и в его поэтическом стиле в годы Советской власти появились новые черты, так как не только изменились задачи, но и коренным образом изменились условия его поэтической деятельности (отпали цензурные преграды, необычайно расширился круг читателей и т. д.). Но эти новые черты были результатом прежде накопленного творческого опыта поэта, ему не приходилось испытывать тех мучительных поисков нового стиля, какие были, например, характерны для Маяковского. Цельность мировоззрения, тесная связь с передовыми традициями классической русской литературы, богатый опыт работы в партийной печати, постоянное общение со своим читателем помогали Демьяну Бедному находить простую и ясную художественную форму для выражения тех мыслей и чувств, которые были близки участникам героической борьбы народа за установление нового общественного строя.

Поэтический стиль Демьяна Бедного резко выделялся в поэзии революционных лет своей простотой, реалистичностью, живой связью с разговорной речью широких трудящихся масс, с политической фразеологией эпохи. Это не означает, что крупнейшему пролетарскому поэту был чужд столь характерный для того времени пафос революционной романтики. В поэзии Демьяна Бедного немало место занимают произведения, в поэтически обобщенной форме передающие мысли и чувства борцов за дело революции, такие, как «Мир!», «Последний перевал», «Мы не одни», «Революционный гудок», «Работнице», «В огненном кольце», «Товарищу» и др. Эти произведения наиболее очевидно были связаны с традициями революционной поэзии, они имели большое значение для современников. Известно, что, по

свидетельству Н. К. Крупской, В. И. Ленину больше нравились не сатирические, а «пафосные» стихи поэта.¹

Но в поэтическом стиле Демьяна Бедного именно в годы революции широко разворачивается другая линия, более непосредственно связанная с народно-поэтической традицией. Развитие этой линии позволило ярко раскрыть своеобразие творческого облика поэта, его вклад в становление и дальнейший рост советской поэзии. Преимущественное свое выражение эта линия получила в сатирических произведениях поэта, а также в его агитационных произведениях, но чем дальше, тем больший отпечаток она накладывала на весь стиль поэта, в том числе и на стиль его «пафосных» стихотворений.

Народно-поэтическая традиция органически входит в поэтический стиль Демьяна Бедного. Поэт революции ориентировался на живую народную русскую речь, с ее традиционной и в то же время социально-насыщенной образностью, с веселой шуткой, а порой и злой издевкой. Это не значит, что в поэзии Д. Бедного не встречается идущих от народного творчества религиозно-мифологических образов или некоторых архаических оборотов речи. Поэт справедливо писал: «И копь деревня видит черта и склонна верить чудесам, то черта вижу я и сам».² Свои стихи он адресовал самым широчайшим трудящимся массам, быт и психологию которых прекрасно понимал. Поэт использовал в целях революционной агитации не только сильные, прогрессивные стороны фольклора, но и отраженные в нем черты отсталого, патриархального мировоззрения, те самые «предрасsudки», которые еще прочно держались в сознании крестьянина и с которыми необходимо было вести длительную борьбу. Сатирические произведения Д. Бедного (а в них особенно часто можно было встретить подобные примеры) помогали понять те или иные современные общественные события, а вместе с тем помогали изживать эти предрасsudки в народном сознании.

В языке произведений Д. Бедного мы чувствуем не только отдельные элементы народной речи, но и самую ее основу, строй народной речи, простой и образной, неспешной и вразумительной. Интонация живой беседы, душевного разговора преобладает в поэзии Д. Бедного, хотя, конечно, встречаются у него и произведения иного плана. Творчество Бедного открыто агитационно. Обращаясь к своему читателю, поэт обстоятельно

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. Гослитиздат, М., 1957, стр. 556.

² Демьян Бедный, Собрание сочинений в 5 томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1954, стр. 335.

разъясняет события последних дней (стихи Демьяна Бедного печатались преимущественно в газетах), причем в большинстве случаев делает это, переводя сложные политические факты в бытовой план. Последнее относится не только к басне — одному из самых любимых жанров поэта, но и к различным другим стихотворениям, где используется тот же самый прием. Когда, например, в стихотворении «Эсеровское бесстыдство» Д. Бедный писал о том, «как они свою старушку превратили в побирушку»,³ его читателю и без комментариев было ясно, что речь идет о вскрытых фактах прямой зависимости эсеровской партии от иностранного капитала, о разоблаченном «секрете» эсеровской «бабушки» — Брешко-Брешковской. Художественный образ вырастает из актуального политического материала и поэтому, несмотря на свою внешнюю «бытовую» окраску, сохраняет свой политически острый смысл. С полным основанием Д. Бедный писал о себе: «Среди поэтов — я политик».⁴

Широко развернувшаяся в годы гражданской войны творческая работа Д. Бедного, если попытаться определить ее характер с точки зрения интересующей нас проблемы, в основной своей части шла по тому направлению, о котором говорил сам поэт, передавая содержание своей беседы с В. И. Лениным. Прочитав старые рекрутские и солдатские песни, В. И. Ленин посоветовал: «Старой песне противопоставить новую песню. В привычной, своей, народной форме — новое содержание. Вам следует в своих агитационных обращениях постоянно, упорно, систематически, не боясь повторений, указывать на то, что вот прежде была, дескать, „распроклятая злодейка служба царская“, а теперь служба рабоче-крестьянскому советскому государству, — раньше из-под кнута, из-под палки, а теперь сознательно, выполняя революционно-народный долг, — прежде шли воевать за черт знает что, а теперь за свое и т. д.».⁵

Д. Бедный и в дооктябрьские годы довольно часто использовал в целях революционной пропаганды «старую форму» народно-поэтических произведений, наполняя ее новым содержанием и заставляя служить новым задачам. В послеоктябрьский период, когда неизмеримо возрос его читатель, поэт снова и снова обращается к этому испытанному приему, создавая новые песни, частушки, былины, сказки, по-своему «перелицовывая» традиционные сюжеты, насыщая злободневным политическим смыслом

³ Там же, стр. 20.

⁴ Там же, стр. 334.

⁵ Предисловие Д. Бедного к книге: Л. Войтоловский. По следам войны. Изд. 2-е, Л., 1934, стр. 6—7.

свойственные фольклору обороты речи. Традиционные фольклорные образы по-новому оживают в его стихах: казак спешит не домой, а к «трудовой казацкой рати» («Трудовое войско»); девица не просто беседует с ним у колодца, а расспрашивает его:

Кем ты прислан сюда и откуда,
От старшин, аль от бедного людя? ⁶

Потерявший свои доходы поп собирается пробраться в упродком как специалист «по продовольственному вопросу», богатырь Бова «улепetyвает» от войска рабочего, крестьянского («Расказанское положение»); «черт современный» обманывает людей, но он носит знак «Эс-Де» или «Эс-Эр» («О черте») и т. д.

С той же свободой вводит поэт и образы классической поэзии, а вместе с ними и некоторые черты фразеологии, ритмики классических произведений. Батрак Балда из пушкинской сказки оживает под звуки красноармейской трубы; мосье Трике подпевает в Самаре контрреволюционным бандам («Мосье Трике»); «утопленное тело» эсеровского вождя Чернова отталкивает мужик («Утопленник») и т. д.

Конечно, в тех сложных условиях, в которых приходилось Д. Бедному работать в годы гражданской войны, далеко не всегда удавалось ему на основе обращения к тем или иным образцам народно-поэтического творчества или литературы XIX века создать высокохудожественные произведения, были некоторые черты в его собственном стиле, которые свидетельствовали о том, что поэт порою слишком приспосабливает свой стих к малоразвитому читателю, «идет за читателем». Но нам сейчас важно подчеркнуть, что творческая деятельность этого наиболее популярного в те годы, наиболее тесно связанного с широчайшими народными массами писателя наглядно показывала важность и плодотворность обращения к наследию.

Творческий путь Демьяна Бедного имел очень важное значение для становления советской поэзии, однако его опыт далеко не сразу стал достоянием литераторов. В период революции и гражданской войны, когда Д. Бедный особенно активно выступал в партийной и фронтовой печати, поэты современники, по существу, не воспринимали его деятельность как явление литературной жизни. Тогда только лишь начинала определяться столь характерная для советской литературы неразрывная ее связь с повседневной борьбой за социализм, слишком еще живучи были прежние представления о поэзии, как о высоком искусстве, кото-

⁶ Демьян Бедный, Собрание сочинений в пяти томах, т. 2, стр. 40.

рое не должно «унижаться» служением повседневным практическим задачам.

Не удивительно, что такой знаток поэзии, как В. Брюсов, в своем обзоре советской поэзии за первое пятилетие, где были охарактеризованы даже малозаметные сборники начинающих авторов, о Демьяне Бедном сказал буквально три слова: «автор злободневных стихотворений».⁷ В этой оценке проявились взгляды, свойственные не только Брюсову (кстати сказать, в то время уже активному деятелю советской культуры), но и многим другим литераторам тех лет. Недопустимо грубые выпады против «стихотворной поденно-построчной работы»⁸ Д. Бедного появлялись на страницах пролеткультовских изданий.

Эти факты позволяют понять, почему в литературной полемике первых послеоктябрьских лет и в творческой практике поэтов очень мало учитывался опыт Демьяна Бедного. Нужно отметить, что вначале и Маяковский в своих высказываниях о поэзии не упоминал о творчестве Д. Бедного и только несколько позже, в период работы в РОСТА, смог оценить плодотворность того направления, которое прокладывал этот большой поэт.

* *
*

Иное решение вопроса о путях создания нового искусства находим в творческой практике так называемых пролеткультовских поэтов. История становления и развития советской культуры убедительно показала ошибочность и вредность основных теоретических положений Пролеткульта. Ложные установки на лабораторное изготовление «чистой» пролетарской культуры, по существу, лишали молодую пролетарскую поэзию ее жизненных корней, обрекали ее на чахлое прозябание, и только преодолевая эти установки, вливаясь в общую армию строителей нового мира, участники пролеткультовских организаций становились борцами за социалистическую культуру.

Однако в первые послеоктябрьские годы, до появления известного письма В. И. Ленина, перспективы развития Пролеткульта были еще далеко не ясны. Проснувшаяся в массах стихийная тяга к творчеству, с одной стороны, и помощь правительственных органов, с другой стороны, создавали условия для быстрого роста пролеткультовского движения.

⁷ В. Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. «Печать и революция», 1922, кн. 7, сентябрь—октябрь, стр. 66.

⁸ «Гудки», 1919, № 1, март, стр. 19.

В 1918—1920 годах пролеткультовские организации возникли не только в Москве и Петрограде, но и во многих областных центрах. Издавалось большое количество пролеткультовских журналов, альманахов, сборников.⁹ В лучших произведениях пролеткультовцев звучали мотивы, рожденные пролетарской революцией: прославление труда, утверждение могущества пролетариата, призыв к единению всех трудящихся.

В известной мере эти произведения передавали пафос первых послеоктябрьских лет, когда народ впервые почувствовал себя хозяином своей судьбы, ощутил свои силы и увидел перед собой широкие творческие возможности. Не случайно в стихах поэтов Пролеткульта главным героем является коллектив, «мы», пришедшее на смену сугубо индивидуалистическому «я» декадентской поэзии.

В тех случаях, когда в пролеткультовских стихах появляется «я», это «я» оказывается обычно не отражением личности поэта, а одной из форм выражения того же абстрактно-безличного коллектива. Возьмем, например, стихотворение А. Поморского «Пролетариат», которое начинается такой строфой:

Стихия я; я мощь и ураган,
Я создаю и разрушу,
Я успокою боль жестоких раб,
Воспламеню робеющую душу.¹⁰

Совершенно ясно, что поэт и не стремится рассказать о своем, личном, отношении к событиям, что он считает своим долгом говорить лишь от имени класса.

Другой пролеткультовский автор в стихотворении под заглавием «„Я“ и „мы“» так объясняет эту слитность, нерасчлененность лирического выражения:

Бьются разом сердца,
Общим ритмом сильны.
Где кончается «я»?
Начинается «мы»? ¹¹

Человек полностью растворяется в коллективе, а поэт становится только рупором класса — к этому, по существу, своди-

⁹ В Петрограде, например, выходили журналы «Пролетарская культура» и «Грядущее», в Москве — «Горн», «Гудки», «Твори!», «Творчество», в Самаре — «Зарево заводов», в Тамбове — «Грядущая культура», в Харькове — «Зори грядущего» и «Пролетарское творчество», в Смоленске — «Труд и творчество», в Орле — «Красное утро», в Твери — «Пролеткульт», в Оренбурге — «Молот», и т. д.

¹⁰ «Грядущее», Пгр., 1918, № 2, май, стр. 8.

¹¹ Там же, № 6, август, стр. 3.

лась в пролеткультовской поэзии проблема личности и народа. Нельзя сказать, что такое ее решение целиком было обусловлено только лишь теми ошибочными теоретическими построениями, которые лежали в основе всей организационной и воспитательной деятельности Пролеткульта. В известной мере это растворение личности в массе, свойственное не только пролеткультовской поэзии, но и произведениям некоторых других поэтов и прозаическим произведениям первых послеоктябрьских лет, представляло собой своеобразное художественное отражение процессов, происходивших в общественной жизни. События революции, всколыхнувшей весь народ, с огромной силой показали могущество трудящихся масс. В литературе должен был появиться новый герой, воплощающий силы революционного народа. На первых порах в творчестве ряда писателей этот герой воплощался не в образе отдельной личности, а в обобщенном образе массы. Когда Маяковский в поэме «150 000 000» писал:

150 000 000 мастера этой поэмы имя.

Пуля — ритм.

Рифма — огонь из здания в здание.
150 000 000 говорят губами моими,¹²

он делал это, не согласуясь с той или иной теорией, а потому что стремился выразить совершенно новое для поэзии чувство слияния с многомиллионными массами. Однако для Маяковского отказ от лирического «я» был явлением кратковременным.

В пролеткультовской поэзии пафос безликой массы усиленно культивировался и насаждался выступлениями теоретиков и критиков, доказывающих, что будущее искусство — это коллективное творчество, которое свойственно укладу грядущей жизни во всех ее проявлениях.¹³

Роль же писателей «сведется лишь к более или менее удачной обработке того, что творит масса».¹⁴

Превращая временные литературные явления в принцип будущего искусства, пролеткультовские теоретики по неверному пути направляли искания поэтов. Не удивительно, что в скором времени вместо живого пафоса революции, звучавшего в ранних

¹² Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в 13 томах т. 2, Гослитиздат, М., 1956, стр. 115. В дальнейшем произведения Маяковского цитируются по этому изданию с указанием в тексте тома (курсивом) и страницы. Цитация по другим изданиям дается в обычном порядке.

¹³ Валерий Полянский. Очередные задачи. «Пролетарская культура», 1919, № 6, февраль, стр. 8.

¹⁴ Е. Богдатева. О новых литературных путях. «Грядущее», 1918, № 5, июль, стр. 8.

пролеткультовских изданиях, осталась одна голая риторика. И тот же Маяковский, который в 1919 году опубликовал поэму «150 000 000» без имени автора, в 1922 году в поэме «Пятый Интернационал» едко высмеял мнимый «коллективизм» пролеткультовской поэзии.

Пролеткультовский тезис — поэт является только рупором своего класса — находил отражение не только в содержании, но и в стиле поэзии Пролеткульта. Все, что относится к жизни личности, к конкретным условиям деятельности человека, в стихах пролеткультовцев либо совершенно отсутствует, либо появляется в чрезвычайно абстрагированном виде. Поэты воспевали жизнь заводского коллектива, но в их произведениях встречаешь абстрактный Завод с большой буквы, Труд с большой буквы, Борьбу с большой буквы и т. д., и т. п. и почти ничего не найдешь о реальном заводе, реальном труде в условиях послевоенной разрухи, о той напряженной борьбе на фронтах гражданской войны, которую вела в то время Советская страна. Эта поразительная «глухота» к событиям современности тем более заметна, что иногда в том же самом номере журнала, где поэты призывали «воздвигнуть счастья алтари», публиковались сообщения о том, что в Москве и Петрограде мобилизованы почти все ответственные работники Пролеткульта, что поэты почти все находятся на фронте.

В тех редких случаях, когда тема стихотворения прямо была подсказана реальными событиями, она обычно облекалась в такое условно-символическое одеяние, что, по существу, теряла свою жизненную конкретность. Примером может служить посвященное трагической кончине Володарского стихотворение «Похороны Трибуна» А. Поморского; оно завершается таким абстрактно-символическим аккордом:

Грусть в сердцах расплавлена,
Грудь тисками сдавлена,
Но все лучезарно, необычно, светло,
Обычное сжалось, куда-то ушло.
Все горит в циклонах стремления,
Все трепещет в огне достижения,
Стирая безумье безумных поверий,
Свергая твердыни — законы.¹⁵

Лишь иногда в пролеткультовских стихах возникают отдельные черточки современного быта, простые и ясные образы, живая разговорная речь, например в стихотворениях В. Казина («Рабочий май», «Каменщик»), А. Маширова-Самобытника («Рабо-

¹⁵ «Грядущее», 1918, № 4, июнь, стр. 1.

чий клуб», «Детство»), В. Александровского («Завод»), М. Проскунина («В храме») и т. д.

Невнимание к событиям повседневной жизни, к реальным переживаниям своих современников, к живому современному языку имело губительное значение для творческого роста поэтов Пролеткульта. Став на путь условной риторики, большинство из них подпало под влияние декадентской поэзии, а также некоторых западных прогрессивных поэтов (Верхарн, Уитмен), но воспринятых в большинстве случаев в переводах символистов. Это влияние усиливалось благодаря тому, что в качестве руководителей и консультантов по вопросам литературной техники в студиях Пролеткульта выступали А. Белый и В. Иванов (в московском Пролеткульте), Н. Гумилев (читавший лекции по теории стихосложения в литературной студии петроградского Пролеткульта), Вл. Ходасевич, Б. Арватов и др.

Стилевая несамостоятельность молодой пролетарской поэзии не раз подчеркивалась современной критикой, она вызывала тревогу у более опытных писателей, сочувственно встретивших новые литературные силы. «Почему эта поэзия говорит чуждым языком далеких французских и американских поэтов, вычурным языком русских модернистов? — с упреком замечал В. Вересаев. — Почему не пытаются говорить поэты своим собственным языком, — энергичным и простым языком, каким говорят и выражают свои чувства русские рабочие, — живые русские рабочие нынешнего времени?»¹⁶

Упрек одного из старейших писателей тех лет был вполне уместен.

Когда читаешь изданные Пролеткультом сборники стихотворений, то прежде всего бросается в глаза обилие примелькавшихся, стершихся, потерявших свежесть и остроту и потому совершенно безликих так называемых «поэтических» образов: «сладостный покой», «весенние грезы», «пленительный мираж», «жизнь быстротечная», «обманчивая надежда», «жгучее волнение», «певучие грезы», «восторги вдохновенья», «страсть мятежная», «злоба каменная», «неизбывная тоска» — эти и подобные им литературные штампы заполняют стихи многих поэтов. С их помощью пролеткультисты пытались поэтизировать завод, заводской труд, а в результате завод превращался в «храм улыбочато-напевный», в котором «дым как ангел тиховейный», «листы стальные, как иконы, сияют в золотых огнях», заводские

¹⁶ В. В. Вересаев. Что нужно для того, чтобы быть писателем? Лекция для литературной студии. «Печать и революция», 1922, кн. 1, январь—март, стр. 20.

гудки поют «проникновенные псалмы», светится «домны озаренной лик» (М. Герасимов). У Самобытника также «гудок тревожно пропел молитву». В его стихах труд — «солнцевзорный воин», завод — «кудесник»; «многодумный станок» «грустит сиротливо» о поэте и т. д., и т. п. У И. Садофьева — «Купель стремлений всех — Завод».

Традиционная образность нередко оказывалась в кричащем противоречии с замыслом поэта. И. Садофьев, например, в стихотворении «Венок» пишет о трагически погибшем Володарском:

В объятьях смерти в гробу лежит.¹⁷

Метафорический образ «в объятьях смерти» противоречит основной мысли стихотворения, разрушает едва намечавшийся облик революционера. Еще резче образ расходится с замыслом в тех строках, где поэт говорит об убийцах Володарского,

Метнувших злобно, с огнем и дымом,
Из стали гулкой стрелу свинца.¹⁸

«Стрела свинца» здесь появилась из-за небрежного отношения к слову, из-за привычки пользоваться трафаретными выражениями. Этот нелепо-архаический образ буквально искажает замысел поэта, стремившегося вызвать гнев и возмущение против подлых убийц, выраввших борца из рядов партии.

Пролеткультовские критики писали об И. Садофьеве как о поэте, прекрасно овладевшем «всеми литературными формами прежних школ».¹⁹ Действительно, его стихи частенько вызывают в памяти произведения его предшественников и современников — Блока, Бальмонта, Белого, Есенина, Маяковского (например, в стихотворении Садофьева «У врат грядущего» в числе других «на Праздник революции» припелся «Поэт любовью и соловьев с душою выхоленной»)²⁰ Но это было не освоение традиций, а скорее приспособление к ним.

Блок, например, ввел в поэзию образ Родины — Возлюбленной («Россия», «На поле Куликовом» и др.).

И. Садофьев в поэме «Индустриальная свирель» (1920) «развивает» блоковский образ Возлюбленной — Родины. Но для пролетарского поэта Родиной не должна быть деревенская Рос-

¹⁷ И. Садофьев. Динамо-стихи. Изд. 3-е, Пгр., 1919, стр. 29.

¹⁸ Там же, стр. 30.

¹⁹ П. Бессалько. Пролетарские поэты. «Грядущее», 1919, № 1, стр. 18.

²⁰ И. Садофьев. Динамо-стихи, стр. 14.

сия, поэтому героиней поэмы оказывается Индустрия, которая «закликала из хвой» героя «к своим вагранкам»:

В мои объятия, любимый,
Приди, тебе я не солгу!

Поэт не ограничивается одним лирическим обращением. Он весьма решительно использует любовно-интимную схему для такого изображения истории революции:

И забурила страсть разливом.
Узнали: без любви умрем.
И скоро в творческом порыве
Ты разрешилась — Октябрем.²¹

Современный читатель воспринимает эти стихи почти как пародию. Однако их нужно вспомнить не для того, чтобы показать слабое место в творческой работе И. Садофьева (у него встречались и действительно талантливые, яркие стихотворения, например стихотворение «Россия»), а для того, чтобы наиболее выпукло показать некоторые тенденции, свойственные пролеткультовской поэзии. У многих ранних пролетарских поэтов можно встретить стремление перевести изображение общественных явлений и отношений в образный план, свойственный узкому кругу интимных лирических тем, столь детально разработанный в поэзии декадентов. Вл. Кириллов в стихотворении «Жрецам искусства» так, например, изображает ожидание революции:

И день кровавого восстанья,
Грозу великих мятежей,
Как деву в брачном одеянии
Мы ждали в сумраке ночей.²²

Л. Покровский в стихотворении «Пролетарским поэтам» рисует «любимую рабочую культуру» в образе невесты «в нарядном пурпуре»;²³ Н. Тихомиров в стихотворении «Красный саван» пишет о «Невесте светлой — Свободе»;²⁴ А. Крайский в стихотворении «Новая песня» сравнивает красную столицу с «невестой под фатою» и т. д., и т. п.

²¹ Илья Садофьев. Простей простого. Стихи и повмы. Изд. «Недра», М., 1926, стр. 122.

²² «Пролетарская культура», 1919, № 7—8, стр. 58.

²³ «Грядущее», 1918, № 9, стр. 4.

²⁴ Там же, № 6, стр. 3.

Столь же очевидно в пролеткультовской поэзии сказалась подражательность и в области ритмики. Стоит, например, прочитать такие стихи Ник. Окского:

Наша сила в единении всех народов во вселенной;
Наша воля непреклонна, и послушен нам успех.
Мы участники великой Новолкиости Явленной,
Мы создатели небывших облегчений и утех.²⁵

или стихотворение «Машинный рай» Самобытника:

Весь овеянный цветами, солнцем, воздухом росистым,
Ты мне шепчешь умиленно про былинный сонный край,
Но в ответ поет мне властно с гордым грохотом и свистом
Мой любимый, мой железный, мой родной машинный рай, —²⁶

как сразу всплывают в памяти мерные, «как качалки», бальмонтовские ритмы. В. Полянский вполне справедливо отмечал, что «Зарево заводов» М. Герасимова «пропитано отравой Бальмонта и Белого».²⁷ Популярное в те годы стихотворение В. Кириллова «Матросы» по ритмике и некоторым образом напоминает стихотворение Н. Гумилева «Капитаны».²⁸

Можно привести отдельные примеры обращения поэтов к свободному стиху под влиянием ритмики Уитмена и Верхарна, частично А. Белого и В. Маяковского (И. Садофьев «У врат грядущего» и «Ритм гранита»).

Однако в целом свободный стих был мало популярен в пролеткультовских изданиях. Не было у пролеткультовских поэтов сколько-нибудь самостоятельных находок в области ритмики.

Нельзя сказать, что критика того времени проходила мимо столь очевидных фактов. В пролеткультовских журналах появлялись иногда статьи, где говорилось о том, что «писатели и поэты пролетариата... увлекаются мастерством формы буржуазных писателей... нередко берут и их содержание».²⁹ Автор предлагал преодолевать это увлечение «сознательной организованностью».

В. Полянский в большой статье «Очередные вопросы» пытался определить перспективы развития пролетарского искусства и призывал поэтов «выработать новый поэтический язык, свои образы и символы из окружающей жизни»; «уловить законы

²⁵ Там же, № 9, стр. 4.

²⁶ Самобытник. На перевале. Стихи. Книга вторая. Пролеткульт, Пгр., 1921, стр. 54.

²⁷ «Пролетарская культура», 1919, № 6, февраль.

²⁸ Это впервые отмечено в статье В. Тренина и Н. Харджиева «Маяковский о качестве стиха» («Альманах с Маяковским», М., 1934, стр. 268).

²⁹ Ф. Калинин. По поводу литературной формы. «Грядущее», 1918, № 4, июнь, стр. 2.

ритма в работе паровых котлов, приводных ремней, в вихре вертящихся колес, в гуле автомобилей, звуках трамваев и т. д. и в соответствующих ритмах личных переживаний».³⁰

Еще дальше пошел А. Гастев, когда в своей дискуссионной статье «О тенденциях пролетарской культуры» предсказывал «ошеломляющую революцию художественных приемов» и писал: «Если футуризм выдвинул проблему „словотворчества“, то пролетариат неизбежно ее тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнет, так сказать, на технизацию слова».³¹

Как можно видеть даже из этих цитат, перспективы развития пролетарского искусства определялись не очень верно. Но эти теоретические построения не оказывали сколько-нибудь заметного влияния на творческую практику. Никаких признаков «ошеломляющей революции художественных приемов» в пролеткультовской поэзии не наблюдалось. Наоборот, типичным для нее оказывалось то самое «накидывание какой-нибудь старой формы на новый факт», о котором иронически писал Маяковский в статье «Как делать стихи?» Форма, действительно, оказывалась «не по росту»: стиль и образная система декадентской лирики явно не подходили для изображения революционной эпохи. Нужно было искать другие пути.

* *
*

Вспоминая в середине двадцатых годов первые шаги советской литературы, Маяковский так определял причины происшедших в то время глубоких изменений в поэтическом стиле:

«... революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолащенными словами: „идеал“, „принципы справедливости“, „божественное начало“, „трансцендентальный лик Христа и Антихриста“ — все эти речи, шепотком произносимые в ресторанах, — смяты. Это новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с „грезами, розами“ и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?»³²

³⁰ «Пролетарская культура», 1919, № 6, февраль, стр. 14, 18.

³¹ Там же, № 9—10, июнь-июль, стр. 45.

³² В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 10, Гослитиздат, М., 1941, стр. 214.

Величайшие сдвиги в общественной жизни неизбежно должны были отразиться в языке, который является и материалом, и орудием в творческой работе писателя. Маяковский глубоко ощутил эти изменения и именно в них, а не в тех или иных теоретических построениях увидел причины появления нового стиля. И в качестве образца его он совершенно справедливо назвал стих из поэмы Барка «Двенадцать»:

Революционный держите шаг!

Чуткий и тонкий художник, А. Блок глубоко был захвачен событиями революции. Он нашел в себе силы решительно шагнуть навстречу новому миру, навстречу революции, в которой, он чувствовал, «намечается новая роль личности, новая человеческая порода».³³ Резко выступая против той части интеллигенции, которая испугалась революции, испугалась выпрямившегося во весь свой рост народа, А. Блок страстно призывал всех честных деятелей искусства слушать «музыку революции», ибо в ней он видел единственный путь обновления жизни. Именно в этот период в дневнике Блока появляется знаменательная запись: «Я боюсь каких бы то ни было проявлений тенденции „искусство для искусства“, потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому, что, следуя ей, мы, в конце концов, потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души массы».³⁴

Слияние музыки личности и музыки масс — это не просто поэтический образ, в котором Блок выразил мысль о народности искусства, это в значительной мере и определение существа творческой работы над крупнейшим своим поэтическим произведением — первым и почти единственным откликом поэта на события революции — поэмой «Двенадцать». Никогда в прошлом поэзия Блока не соприкасалась так близко и непосредственно с глубинными процессами народной жизни, никогда не звучала в ней с такой силой стихия народной речи.

Высокой степенью художественного совершенства отмечен поэтический язык Блока с его утонченной изысканностью, музыкальностью и — в лучших его произведениях — глубокой смысловой емкостью. Типичная для символизма неопределенность,

³³ Александр Блок, Сочинения в одном томе, Гослитиздат, М.—Л., 1946, стр. 490.

³⁴ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. «Издательство писателей в Ленинграде», 1928, стр. 161.

порой намеренная неясность образных ассоциаций еще в дооктябрьской поэзии Блока сочетается с реальными картинками окружающего мира. Нередко поэт с большой точностью рисует детали обыденной жизни, но они оказываются лишь бледным отражением иного, подразумеваемого, духовного мира, к которому постоянно тяготеет мысль поэта. Такая двуплановость является характерной чертой блоковского поэтического языка. Вспомним, например, образ Незнакомки. Это не просто женский образ, а образ-символ, соприкосновение с которым магически преобразует весь окружающий мир. Чуть ли не каждое слово в контексте стихотворения приобретает необычный смысл, ибо употребляется не в прямом, а в переносном значении, становится не названием предмета или действия, а символом переживаний и настроений.

И страшной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.³⁵

«Берег очарованный» и «очарованная даль» — это символ мечты поэта, воплощенной в облике Незнакомки (отсюда возникает и заключительный образ последней строфы: «И очи синие бездонные цветут на дальнем берегу»); «солнце» — не дневное светило, а символ света, радости жизни; «терпкое вино» — не напиток, а символ переживания; даже «перья страуса» теряют свою вещность, конкретность (ведь они «качаются в мозгу») и становятся символом всего облика Незнакомки, запечатленного в памяти поэта.

Стиль «Незнакомки» характерен для поэтической манеры А. Блока. Однако в творчестве поэта все сильнее пробивалась реалистическая струя. А. Белый подметил это еще в конце девятисотых годов, когда в статье о Бальмонте, подчеркивая возрастающий интерес Блока к повседневной реальной жизни, писал:

³⁵ Александр Блок, Сочинения в одном томе, стр. 133.

«Муза Блока, явившись нам в багрянице, направляется... к конке».³⁶

Соответственно и в стиле поэта все отчетливее становится стремление к конкретному, реальному образу, простому, весомому слову (ср. такие стихотворения, как «Барка жизни встала», «На железной дороге», «Осенний день», «Новая Америка», «Петроградское небо мутилось дождем» и т. п.).

Однако и в этих, наиболее глубоких и зрелых своих дооктябрьских стихотворениях А. Блок, в сущности, не выходит за рамки того речевого стиля, который был присущ наиболее культурной, наиболее образованной части русского буржуазно-дворянского общества. Этот стиль оказался недостаточен, узок, чтобы вместить образы новой исторической эпохи, и Блок, художник, чутко уловивший звучание «музыки революции», обратился к народному творчеству, к живой и многообразной народной речи, чтобы запечатлеть картину крушения старого мира.

По стилю, по ритмике поэма «Двенадцать», написанная, по словам самого поэта, «в порыве, вдохновенно, гармонически цельно»,³⁷ резко выделяется в поэтическом наследии Блока. Со всей силой звучит в ней речь «улицы» — живой, непринужденный, красочный, порой грубоватый, но меткий разговорный язык, переплетаясь с отзвуками революционных и народных песен.

Поэма эта резко выделяется своим «многоголосием», столь необычным для ритмики А. Блока. После немногословного, но эпического по своему звучанию зачина в поэме «Двенадцать» возникают разрозненные голоса перепуганных обывателей в сопровождении спокойного, чуть тронутого вначале иронической усмешкой голоса самого поэта:

Старушка, как курица,
Кой-как перемотнулась через сугроб.
— Ох, Матушка-Заступница!
— Ох, большевики загонят в гроб!

Вон барыня в каракуле
К другой подвернулась:
— Ужь мы плакали, плакали...

Поскользнулась
И — бац — растянулась!³⁸

³⁶ Андрей Белый. Луг зеленый. Книга статей. Изд. «Альциона», М., 1910, стр. 242.

³⁷ А. Цехер. Из воспоминаний об А. Блоке. «Искусство», Витебск, 1921, № 4—6, стр. 5.

³⁸ Александр Блок, Сочинения в одном томе, стр. 257. В дальнейшем поэма цитируется по этому изданию.

Когда поэт изображает деятелей старого мира, резко становится авторский голос, ирония переходит в открытую издевку:

А это кто? — Длинные волосы
И говорит вполголоса:
— Предатели!
— Погибла Россия!
Должно быть, писатель —
Вития...

А вон и долгополый —
Сторожкой — за сугроб...
Что нынче невеселый,
Товарищ поп?

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сняло
Брюхо на народ?

Наконец, в уличный шум вплетается новый мотив: появляются образы красногвардейцев и вместе с ними в поэму входят мелодии народных песен, сплетающиеся с отдаленным тархтением пулемета. Главки поэмы, рисующие красногвардейцев, в ритмическом отношении почти целиком опираются на народную песню, частушку: из народных мотивов постепенно вырастает, все резче определяясь, новый маршевый ритм, в котором как бы кристаллизуется — в ритмическом плане — основная революционная тема поэмы:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Ритмическое движение поэмы самым теснейшим образом связано с ее стилистическим рисунком. Разноголосую уличную сумятицу, звучащую в первой главке, заглушает живая, образная народная речь.

В главках, посвященных изображению двенадцати красногвардейцев, бросается в глаза явная ориентация поэта на фольклорную традицию. Эта традиция ощущается не только в строении стиха, близкого к ритмике народной песни, частушки, но и в языке, где на первый план выступают свойственные народной поэзии стиливые приметы. Широко применены в поэме столь характерные для народной песни повторы:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!

.

Аль не вспомнила, холера?
Али память не свежа?

.
— Что, товарищ, ты не весел?
— Что, дружок, оторопел?
Что, Петруха, нос повесил...

.
Ужь я времячко
Проведу, проведу...

Поэт вводит в свой стих народную лексику: постоянные эпитеты («буйну голову», «горе-горькое», «ночки черные», «за зазнобушку чернобровушку»), отдельные диалектные формы («снег столбушкой поднялся», «он головку вскидывает») и др.

Часто встречается и характерная для народной поэзии уменьшительно-ласкательная форма («уж я ножичком полосну, полосну»; «их винтовочки стальные», «в переулочки глухие», «он в шинелишке солдатской» и т. п.).

Все это придает речи красногвардейцев живой, народный колорит. Но вместе с этими народными чертами языка героев, вместе с довольно сильно звучащими отголосками разгулявшейся анархической стихии («запирайте этажи, нынче будут грабежи! Отмыкайте погреба — гуляет нынче голытьба!»), в речи красногвардейцев появляются новые слова и новые интонации, в которых хотя и смутно, но отражается революционная организованность народа:

— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет бремя
Нам, товарищ дорогой!

.
— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

Весьма важно подчеркнуть, что не только в речи героев поэмы находит выражение тот самый «говор миллионов», о котором писал Маяковский, — дело в том, что этот «говор» накладывает свой отпечаток и на авторский язык, так что порой его трудно отделить от языка героев. Возьмем, например, такие стихи:

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,
Он опять повеселел...

По смыслу эти слова принадлежат автору, по стилю они совершенно не отличаются от языка красногвардейцев.

Порой авторский голос сливается с голосами красногвардейцев, сам поэт превращается в участника их борьбы против старого мира:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальцем-ка пулей в Святую Русь —

В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!

Свойственная народной речи грубоватая прямота и классовая четкость характеристики проявляются в цитированном ранее авторском обращении к «долгополуму» и в строфах, столь выразительно заклеивших облик старого мира:

Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жметесь шерстью жесткой
Поджавший хвост паршивый пес.

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

Стоит только сопоставить эти строфы с одним из наиболее острых дооктябрьских стихотворений Блока — «Сытые», чтобы увидеть, насколько глубоко изменилось его поэтическое мышление, какие новые качества появились в его стиле. Там также речь шла о буржуазии, но там не было и не могло быть места для рожденного революцией презрительного словечка «буржуй», да и весь стиль этого стихотворения совсем иной:

Они давно меня томили:
В разгаре девственной мечты
Они скучали, и не жили,
И мяли белые цветы.

Даже в наиболее резкой строфе этого стихотворения —

Так — негодует всё, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев:
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнанный хлев! ³⁹ —

на первый план выступает отрицательная моральная оценка, в поэме же мы видим четкую классовую характеристику.

³⁹ Александр Блок, Сочинения в одном томе, стр. 131—132.

Отмечая огромные изменения в блоковском поэтическом стиле, нельзя забывать о тех моментах, которые представляют собой непосредственное продолжение предшествующей творческой практики поэта. Характерная для поэзии А. Блока эмоциональная напряженность стиля не часто, но сильно проявляется в поэме. Таков, например, зачин с его лаконичными, вырастающими в яркий поэтический символ образами:

Черный вечер,
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Подчеркнуто символична концовка поэмы, в которой поэт образом Христа освящает все действия красногвардейцев:

... Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули неведим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

Но в первом случае ветер превращается в обобщающий образ-символ на основе вполне реальных смысловых ассоциаций (не случайно в начале 20-х годов во многих произведениях символом революции стал разгулявшийся ветер, вихрь, разметающий все преграды); в концовке же образ Христа передает лишь субъективное авторское отношение к изображаемым событиям, символизирует свойственное Блоку восприятие революции; этот образ-символ резко выделяется среди других образов поэмы.⁴⁰

Поэма «Двенадцать» была единственным поэтическим взлетом художника, захваченного событиями революции. Ни до, ни после нее в поэзии Блока не ощущалась так глубоко и сильно связь его поэтического стиля с русским народным творчеством. Тем более важен и ценен искренний порыв поэта, почувшего всем своим сердцем силу народа и решительно обратившегося

⁴⁰ Маяковский, любивший и ценивший поэзию Блока, когда читал поэму «Двенадцать», всегда иронически предельно ее концовку и читал либо «в белом венчике из роз Луначарский Наркомпрос», либо «в белом венчике из роз впереди Абрам Эфрос» — см.: Л. Брик. Маяковский и чужие стихи. «Знамя», 1940, № 3, стр. 66.

к живительному источнику народно-поэтической речи. Поэма «Двенадцать» при всем отразившемся в ней субъективном понимании революции (мотив «разгулявшейся голытьбы» звучит в ней порой сильнее, чем все другие мотивы) была большим достижением советской литературы. Она со всей очевидностью свидетельствовала о том, что прежний поэтический стиль не подходит для изображения революции, что нужно искать его обновления, нужно «дать все права гражданства новому языку». ⁴¹

* *

*

Рассматривая сложный процесс поисков нового стиля в ранней советской поэзии, нельзя обойти поэтов, объединившихся в основном вокруг альманаха «Скифы» и эсеровского журнала «Наш путь». Поэты эти не составляли однородной группы, и различными были их судьбы, но в первые годы Советской власти в их творчестве было немало общих мотивов. Крепкая связь с деревенским бытом, крестьянской психологией, своеобразное переплетение религиозно-мистических и националистических мотивов, явная ориентация на отдельные элементы народно-поэтического творчества резко выделили произведения этих поэтов в литературе того времени. Некоторые критики настойчиво выдвигали их как провозвестников нового искусства.

Наиболее активным среди этих поэтов был Н. Клюев — поэт, начавший свой творческий путь еще в дооктябрьские годы («Сосен перезвон», 1912). В его стихах о северной природе, о благостном и изобильном деревенском житии на первый план всегда выступает религиозно-сектантский взгляд на мир, проповеднические ноты, которые впоследствии разрастаются чрезвычайно сильно. Под большим влиянием Клюева в предреволюционные годы и в период революции находился С. Есенин, самобытный талант которого только начинал в то время нащупывать свою дорогу. Сближался с ними и П. Орешин, в раннем творчестве которого была обрисована полуголодная жизнь трудового крестьянства.

Все эти поэты сочувственно встретили Октябрь (хотя и не поняли социалистического характера революции) и, каждый по-своему, попытались художественно осмыслить коренной перелом в развитии человечества. Впоследствии, в ходе развития социалистических преобразований, их литературно-общественные

⁴¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 10, стр. 215.

позиции значительно изменились. Ключев, активный проповедник кулацкой идеологии, быстро отошел от революции. Есенин, напротив, признал «Русь советскую», стремился сблизиться с новой жизнью. Орешин как в период гражданской войны, так и в последующие годы выступал с позиций трудового крестьянства, но впоследствии, в период реконструкции народного хозяйства, проявил большие колебания.

Однако в 1917—1918 годах в творчестве этих поэтов, как в самом характере осмысления революционных событий, так и в поэтическом стиле, было много общего, что давало основания современникам рассматривать их и близких к ним поэтов и писателей (Чапыгин, Клычков и др.) как единое направление.⁴²

При всем глубоком отличии от пролеткультовских поэтов как по идейному содержанию, так и по самому характеру образности у этих называемых тогда эсеровской критикой «народных» поэтов⁴³ было с ними нечто общее в самом подходе к проблеме создания нового поэтического стиля. Пролеткультовцы пытались приспособить традиционную поэтическую форму, поэтический стиль, разработанный символистами, к изображению современности. Ключев также пытался использовать для новых идей старую форму — тот самый религиозно-фольклорный стиль, который уже достаточно ясно определился в его предоктябрьском творчестве.

У В. Кириллова, например, пролетариат, главный герой его стихотворений, рисуется как «железный Мессия», «Владыка сил титанических»; в стихотворениях Н. Ключева народ — это «воскрешенный Иисус»; свобода — «красный государь Коммуны»; похороны жертв революции изображаются как торжественная обедня:

На Марсовом поле сегодня обедня
На тысяче красных, живых просфорах,
Матросская песня канонов п бедней,
И брезжат лампадки в рабочих штыках.⁴⁴

«Полесник хвойных слов из Олонецкого бора», Н. Ключев провозглашая славу «мученикам и красноармейцам и сермяжным советским властям», призывал «креститься» «в лвыиную красную

⁴² В. Шкловский. Об искусстве и революции. «Искусство коммуны», 1918, № 17, 30 марта.

⁴³ Особенно настойчиво проводилась мысль о народности этих поэтов в статьях Р. Иванова-Разумника, — см. его статью Поэты и революция. «Скифы», сб. 2, СПб., 1918.

⁴⁴ Н. Ключев. Медный Книт. Изд. Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов, 1919, стр. 111.

веру». «Богоносный дух поэта», воспаривший над «бурной родиной», в победе революции прежде всего увидел осуществление древних религиозных легенд, торжество «сермяжного Востока», и воспел «избяную Индию». В его стихах резко выражено презрение к городской культуре и, по существу, ко всему культурному наследию. «Свить санный воз мудрее, чем создать „Войну и мир“, иль Шиллера балладу», — так начинается одно из стихотворений Ключева.⁴⁵ В другом стихотворении он делает грубый выпад против Некрасова, писавшего о горе народном:

Где же слез полынный поток
Или горести книжные, сказки?

И Некрасов, бумажный агун, —
Бог не чуял мужицкого стога?
Лик Царя и двенадцать лун
Избяная таит икона.

А в клевушке, где дух вымяя,
За удоем кривая Лукерья
В явь прозрела Индийских стран
Самоцветы, парчу и перья.⁴⁶

Революционные идеи некрасовской поэзии были глубоко чужды этому певцу уходящей «сермяжной» (а по духу — кулацкой) Руси. И в фольклоре он также выбирал то, что отражало наиболее отсталые стороны народного самосознания.

Характерное для поэзии Ключева сочетание религиозно-архаической, старообрядческой лексики верно отражало общее направление его поэзии. Но этот стиль оказывался в кричащем противоречии с современными темами.

Особенно заметно это в стихотворении «Ленин», где образ вождя социалистической революции превращается в образ старообрядческого наставника, а оплот революции — Смольный сравнивается в лесной чащобой.

Однако в те годы творчество Н. Ключева имело довольно широкую известность. Его стихотворением «Товарищ»⁴⁷ открывался посвященный годовщине Октября номер редактируемого А. Луначарским еженедельника «Пламя», в котором среди сти-

⁴⁵ Там же, стр. 18.

⁴⁶ Там же, стр. 31, 32.

⁴⁷ Впоследствии это стихотворение публиковалось без заглавия. О характере его достаточно ясное представление дает первая строфа:

Революцию и Матерь света
В песнях возвеличим,
И семирогие кометы
На пир бессмертия закланем.

(«Пламя», 1918, № 27, стр. 430).

хотворений И. Садофьева, В. Кириллова, Н. Тихомирова, Р. Ивнева публиковалась и «Ода революции» В. Маяковского. Книга стихотворений Клюева «Ленин» почти одновременно вышла в нескольких изданиях.

Поэзия Клюева оказывала воздействие на творческое развитие ряда поэтов.

Некоторыми сторонами своего поэтического мироощущения и художественного стиля сближается в те годы с Клюевым и С. Есенин. Талантливый молодой поэт также пытался воспеть революцию в религиозно-фольклорных образах.

В стихах его странно переплетается религиозность и кошунство; простые и ясные образы, свежо и поэтически сильно передающие картины русской природы, и архаичные, уже отжившие словесные образы-штампы. Самые названия произведений поэта, публиковавшихся в 1917—1918 годах, показывают засилие религиозной лексики в его стихе: «Пришествие», «Октоих», «Преображение», «Стихослов» (по аналогии с «Часословом» — ср. у Клюева «Песнослов») «Иорданская голубица» и др.

Но в то же время необходимо отметить, что в творчестве С. Есенина религиозные образы в большинстве случаев имеют земной, порой подчеркнуто деревенский характер. «Младенец Иисус» не только оказывается товарищем сына рабочего, но даже погибает в феврале, и его тело хоронят на Марсовом поле (стихотворение «Товарищ»); «Богородица» занимается на небесах обычным деревенским делом: «...накинув синий плат, у облачной околицы скликает в рай телят» («Преображение»); «Новый Спас», который в стихах поэта является символом новой жизни, — «едет на кобыле к миру» («Инония») и т. д. В этом отношении поэтический язык С. Есенина резко отличается от языка поэзии Н. Клюева, который реальные предметы окружающего мира облекал в религиозно-мистические одежды, чтобы утвердить свою идею торжества «сермяжного Востока».

Религиозно-архаическая лексика порой затемняла, но не могла заглушить чистое звучание есенинской лирики, пронизанной любовью к родному краю, поэтическим восприятием неяркой русской природы, живым ощущением красоты окружающего мира. Поэт не просто «вводил» в свой стих слова и обороты живой разговорной (порой даже диалектной) речи, — нет, они были присущи его поэтическому стилю, в них отражалось собственное Есенину восприятие явлений. Когда же ему пришлось писать о тех событиях, которые в основе своей были еще для него очень смутны — о событиях революции, поэт обратился к несколько архаичной, но торжественной религиозной лексике, внутренне, однако, борясь с ее мертвящей абстракцией.

Стремление к реалистическому изображению жизни, глубоко лирическое восприятие родной природы, живое ощущение богатства современной русской народной речи помогали С. Есенину преодолевать увлечение религиозно-националистической архаикой. Именно в этом направлении развивался его поэтический стиль, в котором нашли творческое развитие традиции народно-поэтической лирики.

Обращались к народной поэзии и поэты совершенно иного идейно-художественного направления. Так, например, в послеоктябрьских книгах Марины Цветаевой «Версты», и «Царь-девица» также ощущается своеобразная ориентация на некоторые образно-стилевые черты отдельных фольклорных жанров: сказки, заговора, лирической песни. Элементы народной поэтики ощутимы и в стихотворениях Анны Ахматовой, обращавшейся преимущественно к лирической песне. В «Литературном дневнике» М. Шагинян творчество этой поэтессы даже представлено как наиболее сильное воплощение народности в современной поэзии. «Я не знаю сейчас ни одного русского поэта, — пишет автор, — кто владел бы этим средством (речь идет о народности стиля, — В. Т.) в равной мере с Ахматовой».⁴⁸

И в более поздние годы встречались отдельные попытки приспособить к новым задачам некоторые архаичные фольклорные формы. В. Маяковский в своем выступлении на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи» резко критически отозвался о бытине И. Новокшенова «Володимер Ильич», опубликованной в журнале «Жернов» (1926, № 4), и показал, как следование традиционной фольклорной форме привело к искаженному изображению истории революционного движения.

Пути решения вопроса об отношении к традициям народно-поэтического творчества, как и других сторон важнейшей для формирования советской литературы проблемы наследия, выяснялись в ходе самого литературного развития, и творческий опыт Д. Бедного, А. Блока, В. Маяковского сыграл в этом деле немаловажную роль. Попытки же некоторых поэтов облечь грандиозную тему революции в стилизованные под фольклор религиозно-архаические одежды оказались явно несостоятельными.



В сложном процессе формирования советской поэзии творческий опыт Маяковского имел важное значение. При всем своеобразии поэтического стиля, при всех стовйственных поэту

⁴⁸ М. Шагинян. Литературный дневник. Изд. «Парфенон», СПб., 1922, стр. 90.

в этот период внутренних противоречий творческого роста, в его поисках нового, в его борьбе за массовое революционное искусство отразились основные тенденции, характерные для поэзии того периода.

Уже в первых откликах Маяковского на разворачивающиеся революционные события ощутимы назревающие изменения в его поэтическом творчестве. Прежде всего это проявляется в самой позиции автора, в его отношении к событиям жизни.

В дореволюционных стихах Маяковского образ поэта почти всегда был противопоставлен «массомясой быкомордой ораве», толпе «сытых» и «жирных», «хозяев жизни». Лишь в некоторых произведениях автор пытался определить ту социальную среду, от имени которой он поднимает свой голос — сначала в смутном, но подчеркнуто «эпатирующем» облике представителей городского дна («Все эти, провалившиеся носами, знают: я — ваш поэт»), а затем в «уличных тыщах», которых поэт зовет к восстанию, внушая им веру в свои силы («Мы — каждый — держим в своей пятерне миров приводные ремни»). Но в обращении поэта к ним всегда сохраняется оттенок проповедничества и, с другой стороны, жертвенничества («За все расплачусь, за всех расплачусь»). Это было обусловлено сложными обстоятельствами поэтической биографии Маяковского, достаточно полно освещенными в исследованиях о поэте. Февральские события, участником которых был Маяковский, во многом изменили самый тон его поэзии. Оптимизм, радостный пафос побеждающей революции характеризуют его стихи 1917 года. Впервые поэт почувствовал себя участником борьбы масс, впервые разделил с ними радость победы.

Эта новая авторская позиция не могла не отразиться в стиле поэта. Ощутимее всего она сказалась в полном отсутствии резко противопоставленного миру поэтического «я», столь характерного для предшествующих произведений Маяковского. Но вместе с тем появляются и другие качества, которые имеют большое значение, хотя и не сразу завоевывают себе прочное место в стиле поэта. К числу их прежде всего следует отнести усилившееся стремление к реалистической простоте языка, к поискам весомого, простого и ясного слова. Это стремление было связано с характерной для стиля поэта борьбой против абстрактности, неопределенности поэтического языка. Однако в раннем творчестве стремление к конкретности, «вещности» поэтической речи очень редко сочеталось с поисками простого и ясного образа. Критерий понятности, доступности, «массовости» искусства в то время не привлекал внимания поэта. У него почти не было непосредственных откликов на политические события (если не счи-

тать стихотворения «Война объявлена»). Можно сказать, что явления общественной жизни отражались в творчестве поэта лишь крупным масштабом, в каких-то наиболее общих своих проявлениях. В период революции, когда наша страна в течение нескольких месяцев проделала путь от буржуазно-демократической революции к революции пролетарской, когда политическое сознание масс росло буквально не по дням, а по часам, быстро менялся характер творческой работы поэта. Непосредственные политические темы стали занимать в ней большое место. Острое злободневное содержание обязывало искать новые образы, подбирать простые и точные слова, пробудило декларированный Маяковским еще в 1914 году интерес к народному творчеству, к «безымянной русской песне» (1, 320).

Первые месяцы существования Советской власти были для Маяковского периодом поисков новых путей и форм творческой работы. Он пишет киносценарии, снимается в кино, выступает на диспутах, принимает участие в подготовке «Газеты футуристов», читает свои стихи в Политехническом музее и различных кафе («Кафе поэтов», «Питtoresк», «Музыкальная табакерка»). Многие еще в его выступлениях связано с футуристической крикливой рекламой, но вместе с тем в творчестве поэта назревает решительный поворот к новому, подлинно народному искусству, к тому массовому читателю, которого выдвинула революция. С этим читателем Маяковский еще не встречался непосредственно (на литературных диспутах и в кафе преобладала, конечно, так называемая «интеллигентная» публика), но мысли о нем глубоко волновали поэта. Не случайно требование широчайшей демократизации искусства является главной темой выступлений Маяковского. По-видимому, известную роль сыграло знакомство и недолгое дружеское сближение с Луначарским, который после возвращения в Россию весной 1917 года с большим интересом следил за творчеством Маяковского.⁴⁹ По свидетельству одного из современников, выступление Луначарского на закрытии «Кафе поэтов» 14 апреля 1918 года представляло собой «деловую критику, с которой впервые встретился футуризм».⁵⁰

⁴⁹ Подтверждением может служить опубликованное в т. 65 «Литературного наследства» письмо Луначарского к жене от 1 июля 1917 года, в котором он рассказывает о создании и участниках «лево-социалистического» сатирического журнала «Тачка» и так характеризует поэта: «Маяковский (все тот же, преталантливый, молодой полуувеликан, зараженный кипучей энергией, на глазах идущий в гору и влево)». (Новое о Маяковском. «Литературное наследство», т. 65, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 571).

⁵⁰ С. С п а с с к и й. Воспоминания. «Литературный современник», 1935, № 3, стр. 222.

Имеются некоторые материалы, позволяющие говорить о том, что новый читатель и сам заявлял Маяковскому о своих требованиях.

Сохранилось письмо к поэту одного из его слушателей, присутствовавшего в Политехническом музее на вечере «Избрание короля поэтов».

Автор письма Константин Александрович Козлов, работавший в то время секретарем Совета рабочих и солдатских депутатов Сушевско-Марьинского района, большевик, рассказав о себе и о своем знакомстве со стихами Маяковского, обращается к поэту со следующими словами:

«За что ценю вас?

«Ясно выраженной классовой, пролетарской точки зрения, подхода борца за социализм в ваших стихах нет, но элементы пролетарской поэзии я вижу. Новая революционная форма («улице безъязыкой» даете Новое Слово); острое чутье жизни, которого нет у размягченных мозгов буржуазных сладких поэтов (оно слабее есть у меня, но... я не поэт); беспощадное и цельное отрицание буржуазного строя во имя жизни Масс (так я вас понимаю). Теперь дальше. С футуризмом я мало знаком, но теперь считаю его течение чисто буржуазным (хотя вольное творчество Каменского и радует сердце, но этого далеко недостаточно). Водораздел между буржуазией и пролетариатом слишком широк — сильные еще могут его переплыть, но держаться посередине никому не под силу — всегда прибьет назад к берегу. И когда я слушал вас, у меня возникал недоуменный вопрос: что заставляет вас всходить на Голгофу Политехнического музея и метать драгоценности перед буржуазной сволочью?.. Думаете ли вы, что в водовороте международной гражданской войны ладья искусства может плыть каким-то „своим“ путем и не пристанет ни к тому, ни к другому берегу? Имеете ли вы сколько-нибудь определенные политические убеждения и как вы относитесь к большевизму или коммунизму, как он теперь называется? Вот вопросы, которые встают у меня и на которые я надеюсь получить ответ, если вы цените общение с людьми. Вы смело рвете паутину липкой буржуазной идеологии, так порвите же последние ниточки. Не место вам среди разодетых варваров с напудренными щеками и гнилой кровью. Идите со своей „Войной и миром“ к нам, в рабочие кварталы, в рабочие театры. Только для них, для пролетарских масс ваша поэзия будем мечом разящим, а не иголкой, приятно щекочущей притупленные нервы».⁵¹

⁵¹ Письмо К. А. Козлова было опубликовано в «Литературной газете» (1936, № 22, 14 апреля).

Неизвестно, как воспринял Маяковский это письмо и как на него ответил. Ни биограф поэта В. Катанян, ни исследователь его жизни и творчества В. Перцов не упоминают об этом чрезвычайно интересном документе, показывающем отношение к поэту одного из тех читателей, для которых поэзия была неразрывно связана с политикой. Дружеская, но резкая критика позиции Маяковского, недоумение по поводу того, что заставляет поэта «метать драгоценности перед буржуазной сволочью»,⁵² и призыв идти со своими стихами в рабочие кварталы едва ли могли пройти бесследно для Маяковского. В воспоминаниях С. Спасского имеется интересный рассказ о выступлении поэта 1 мая 1918 года в кафе «Питtoresк», где Маяковский «объявил, что недавно впервые читал на заводе и рабочие понимают его. Он преподнес это нарядной публике как лучшее свое достижение».⁵³ Позже, в конце 1918 года, встречи с новым читателем — рабочими, матросами, стали более частыми (известно, что к одному из таких выступлений Маяковский написал стихотворение «Левый марш»).

Призыв читателя прозвучал в пору глубоких раздумий поэта о будущем искусстве. Победа революции и начало строительства советского общества выдвигали новые задачи перед литературой. Того отрицания буржуазного мира, которое составляло основной пафос дореволюционной поэзии Маяковского, в новых условиях было уже недостаточно. Жизнь менялась резко и круто. Поэт ощущал, но еще недостаточно глубоко осознавал эти изменения. Не случаен тот факт, что после «Нашего марша», который датируется ноябрем 1917 года, в течение нескольких месяцев Маяковский не написал ни одного стихотворения. Шуточное четверостишие «Весна», извлеченное составителем 2-го тома нового собрания сочинений поэта — Н. В. Реформатской из письма поэта к Л. Ю. Брик, было написано в первой половине марта 1918 года, а первое после «Нашего марша» значительное лирическое стихотворение — «Хорошее отношение к лошадям» — создано почти через полгода, в мае — начале июня 1918 года.

Конечно, работа в кино в значительной степени поглощала творческие силы Маяковского. Но столь длительное молчание поэта-лирика не могло быть объяснено только этой причиной. Главное заключалось в том, что Маяковский очень остро ощущал величие происходящих событий и в то же время очень

⁵² Состав присутствующих на вечере в Политехническом музее достаточно ярко характеризует тот факт, что «королем поэтов» был избран Игорь Северянин.

⁵³ «Литературный современник», 1935, № 3, стр. 224.

смутно представлял себе характер нового искусства. Об этом красноречиво говорят взволнованные строки «Открытого письма рабочим»:

«К вам, принявшим наследие России, — писал поэт, — к вам, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы место вчерашних пожарищ? Какие песни и музыки будут литься из ваших окон? Каким библиям откроете ваши души?»⁵⁴

Героическому миру нужно необычайное по своим качествам и своему масштабу искусство — вот главная мысль письма Маяковского. Это искусство ничего общего не будет иметь с теми операми, стихами и «картинками, изображающими великолепие прошлого», которые все еще, к удивлению поэта, привлекают внимание «принявших наследие России». Пока еще об этом новом искусстве «никому не дано знать», только «взрыв Революции духа» очистит для него место. Но мечта поэта предвидит его грандиозный размах, так не похожий на камерные рамки старого искусства: «Может быть, — писал Маяковский, — художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн».⁵⁵

Однако эти романтические представления об искусстве будущего были чрезвычайно далеки от тех образцов, которые поэт предлагал от имени футуристов. Из произведений, помещенных в том же первом и единственном номере «Газеты футуристов», где было опубликовано «Открытое письмо рабочим», только в стихах самого Маяковского сильно звучал пафос революции.

Поэма В. Каменского о Разине с ее воспеванием стихийной вольницы несла на себе слишком сильную печать футуризма. Что же касается стихотворений Д. Бурлюка, то ни по содержанию, ни по форме они ничего общего не имели с революционным искусством. И тот факт, что Маяковский не только подписывал вместе с Д. Бурлюком «Декрет № 1 о демократизации искусств», но и пропагандировал его стихи, говорит о том, насколько еще смутны были в то время представления поэта о новом искусстве.

⁵⁴ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1939, стр. 465.

⁵⁵ Там же, стр. 466.

Еще более показательно в этом плане предисловие Маяковского (опубликованное без подписи) к сборнику «Ржаное слово» (1918).

В четких, действительно хрестоматийных выражениях определяет он «насушность сегодняшней поэзии», ее идейную связь с практикой революционной борьбы и строительства:

«„Да здравствует социализм“ — под этим лозунгом строит новую жизнь политик.

«„Да здравствует социализм“ — этим возвышенный идет под дула красноармеец.

«„Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь“, — говорит поэт.

«Если б дело было в идее, в чувстве — всех троих пришлось бы назвать поэтами. Идея одна. Чувство одно.

«Разница только в способе выражения».⁵⁶

Но предлагаемые читателю образцы нового искусства оказались, по существу, вариацией прежних футуристических экспериментов. Ни «зева заводских зарев», ни «тысяченого шага столетий», о которых писал Маяковский в предисловии к сборнику, здесь не ощущалось. Наоборот, во всех произведениях (кроме стихов самого Маяковского, да частично поэмы В. Каменского) отчетливо можно видеть практические результаты применения тезиса «разорванного сознания», пропагандировавшегося в статьях Н. Пунина и других авторов газеты «Искусство коммуны». Чего, например, стоит печально знаменитое стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом» или другое его стихотворение «Война», в котором почти нет ни одной понятной фразы, нет ни одной сколько-нибудь определенной мысли:

Вселенночку зовут мирея, полудети...
И умиратище клянут
Быть мертвым звала добродетель
Они послушались понуд
Немотичей и немичей
Зовет взыскающий сущел
Но новым грохотом мечей
Ему ответит будущел.⁵⁷

Можно сколько угодно продолжать эту словесную абракадабру, ибо у нее нет и не может быть конца (Маяковский справедливо писал, что законченность напечатанных произведений Хлебникова — фикция). Это не поэзия, а чисто формальное словесное экспериментаторство. По существу и Маяковский так оце-

⁵⁶ Там же, стр. 468.

⁵⁷ «Ржаное слово». Революционная хрестоматия футуристов. Пгр., 1918.

нивал работу Хлебникова, когда писал: «Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производителя».⁵⁸ Но он большое значение придавал «филологической работе» Хлебникова, потому что видел в ней интересный материал, своего рода лабораторные эксперименты над словом, результаты которых могут быть использованы в поэтическом творчестве.

Аналогичную картину представляет и другой сборник, где также принимал участие Маяковский, — «Лирень» (1920). «Словопредставление» Н. Асеева и полумистическая проза Е. Гуро, стихи Б. Пастернака с их сугубо индивидуалистическим восприятием мира; манерные, с несколько архаичной лексикой и столь же архаичными в своей основе «неологизмами» (типа «дивунья», «явитель», «облаконь» и т. п.) стихи Г. Петникова и, наконец, пространные псевдонаучные рассуждения Хлебникова о словотворчестве и «заумном языке» и его нелепое «математическое понимание истории», основанное на «магических» числах, — все это вместе взятое производит впечатление удивительного анахронизма. Этот сборник свободно можно было бы отнести к 1914 году, когда публиковалось много подобных выступлений против здравого смысла и нормального человеческого языка. Единственным исключением были стихи Маяковского. Пронизанное пафосом труда и борьбы, стихотворение «Необычайное приключение...», где живая разговорная речь (тот самый «бытовой язык», о котором с таким пренебрежением писал В. Хлебников),⁵⁹ доведена до высокого поэтического совершенства, — это стихотворение буквально казалось явлением другого мира.

Все эти факты отнюдь не случайны.

Футуристы, столь настойчиво объявлявшие себя единственными представителями революционного искусства, в первые послеоктябрьские годы, когда им были предоставлены немалые возможности (в их руках была выходившая в конце 1918—начале 1919 года газета «Искусство коммуны», появилось несколько сборников, были организованы публичные выступления и т. п.), в области поэзии не дали буквально ничего нового, ничего сколько-нибудь полезного для развития советской поэзии. Но в то же время эта группа проявила необычайную активность в области разного рода теоретических построений, оказывавших порою, несмотря на свою абсурдность, вредное воздействие на самый характер творческих поисков поэтов-современников.

⁵⁸ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 2, стр. 475.

⁵⁹ Сб. «Лирень», М., 1920, стр. 25.

Прежние сугубо формалистические тезисы футуризма в послеоктябрьские годы были несколько видоизменены. Если раньше в футуристических сборниках проповедовались лишь «ненависть к существующему языку» и различного рода слововшества без всякого прикрытия философскими теориями, то уже на страницах «Искусства коммуны» сделана была попытка использовать марксистскую фразеологию для того, чтобы оправдать формалистические принципы футуризма. Речь идет именно о фразеологии, а не о существе учения марксизма-ленинизма. Беря некоторые важные теоретические формулы марксизма, авторы отдельных статей попросту подставляли под эти формулы свои положения. Так, например, тезис Маркса «бытие определяет сознание» использовался для оправдания формалистического искусства. «Форма = бытию, — писал Н. Пунин в статье «О форме и содержании». — Форма реально задана и не поддается индивидуалистической и анархической революции; индивидуальное насилие неприменимо к форме, так как форма является единственно-объективным фактором эпохи». А отсюда следовал такой вывод: «Форма — бытие определяет сознание, т. е. содержание, — таков постулат нового искусства».⁶⁰

Таким образом, под прикрытием марксистской фразеологии вопрос буквально ставился с ног на голову.

Главной целью художника оказывалось не воплощение новых идей, новых чувств и переживаний, а поиски новой формы, которая сама по себе уже будет знаменовать появление нового содержания в искусстве. При этом все формалистические измышления выдавались за материалистическое осмысление вопросов искусства и даже непосредственно связывались с именем основоположника научного социализма. Свои рассуждения о форме Н. Пунин в цитированной статье заключает такою ссылкой на Маркса: «В этом отношении нас, футуристов, предсказал и призвал к товарищеской работе К. Маркс: не объясняйте, а изменяйте мир — и будете в будущем».⁶¹

Объявить Маркса предтечей футуризма — уже само по себе это свидетельствует о полнейшем непонимании основ материалистической теории марксизма. Но он показателен и в другом отношении. Футуристы, столь горделиво отказывавшиеся ранее от всяких предшественников, после революции, когда развернулась борьба за подлинно революционное, массовое искусство, начали подыскивать историко-философское оправдание своей теории, искать в прошлом прямых или косвенных предшествен-

⁶⁰ «Искусство коммуны», 1919, № 18, 6 апреля.

⁶¹ Там же.

ников. Несколькими годами позже, в журнале «Леф» эта линия получила более решительное развитие. В числе предшественников футуризма называли даже Ленина (статья В. Шкловского «Ленин как деканонизатор» и другие статьи о языке В. И. Ленина, опубликованные в № 1 (5) журнала «Леф» за 1924 год) и Л. Толстого, о котором один из лефовских авторов писал: «Первый в русском искусстве футурист, первый обнажитель приема и святотатец был в теоретических своих статьях Лев Толстой. Но Толстой был предтечей. А чернорабочими с заступами и ломом в руках явились незадолго до войны и во время войны, — они, группа футуристов».⁶²

Нельзя сказать, что эта политико-литературная мимикрия могла оказать большое влияние на развитие литературы. Статьи футуристов вызывали ожесточенные нападки со стороны пролеткультовцев; резкие выступления против футуризма не раз появлялись в начале 20-х годов на страницах «Правды». Однако эта мимикрия футуристов несомненно поддерживала иллюзии о революционном характере футуризма у некоторых художников, мучительно искавших ответы на вопросы, поставленные перед искусством в новых исторических условиях.

Тем более, что теория нового искусства в то время еще была весьма слабо разработана. Марксистско-ленинское литературоведение только лишь начинало зарождаться, немногочисленные теоретические кадры партии были заняты огромной практической работой по созданию Советского государства и защите его от белогвардейцев и интервентов. Что же касается господствовавших в дооктябрьские годы литературоведческих школ, то они не могли ответить на новые вопросы.

Пытались определить пути развития и качества нового искусства деятели пролеткультовских организаций, но их призыв создавать поэтические символы из рабочего быта и искать новые ритмы в шуме и грохоте машин не увлекали поэтов. Попытки отдельных авторов воспеть машину как таковую, прославить железо, отодвинув, либо совсем выбросив человека, даже в среде самих пролеткультовцев вызывали протест. В еженедельнике московского Пролеткульта была, например, опубликована довольно злая пародия на стихи Гастева, которая заканчивалась следующей строфой:

Железо, железо, железо,
Железо, куда ни взгляни!
Опутана наша поэза —
Ах, тяжки железные дни!⁶³

⁶² М. Левидов. О футуризме необходимая статья. «Леф. Журнал левого фронта искусств», Госиздат, М.—Л., 1923, № 2, стр. 132.

⁶³ «Гудки», 1919, № 1, март, стр. 22.

В большинстве же своем, как мы видели, пролеткультовские поэты, наоборот, слишком неразборчиво пользовались поэтическим багажом символистов.

Футуристы предлагали разрушить старую форму и самое это разрушение выдавали за революцию в искусстве. Поэтому такой поддержкой пользовались у них всякого рода формальные новшества, вплоть до заумного языка Хлебникова и Крученых.

Маяковский глубоко ощущал необходимость борьбы за новую поэтическую форму, за новый поэтический стиль. Но самый процесс создания новой формы поэт вначале рисовал в духе футуристических представлений — как процесс разрушения старой формы искусства, а потому он также поддерживал различного рода формалистические эксперименты.

В творческой практике поэта, однако, становление нового стиля происходило отнюдь не по тем путям, которые определялись в футуристических декларациях, подписанных им.

Чутьем подлинного художника Маяковский уловил необходимость сближения поэтического языка с живой разговорной речью, с политической фразеологией, столь характерной для революционной эпохи. Одним из первых он начал вводить в язык поэтического произведения слова и обороты повседневной деловой речи, революционные призывы, массовые лозунги. В его стихе еще сильнее зазвучала ораторская интонация. Маршевые ритмы, которые Маяковский подчеркнул в поэме А. Блока «Двенадцать» («Революционный держите шаг!»), в собственном его творчестве получали все большее развитие. Произведения 1918—1920 годов позволяют проследить, как талантливый поэт, с ярким и своеобразным стилем ищет пути к «массовой» поэзии, способной обращаться к миллионам трудящихся по самым острым вопросам общественной жизни, поэзии, живо откликающейся на злободневные события современности.

Ощущение нарастающей силы революционного народа поэт вначале передавал в торжественных, гиперболизированных образах, близких по духу к абстрактно-романтическим образам пролеткультовской поэзии (но, заметим, предварявших по времени их появление):

Пробеги планет,
держав бытие
подвластны нашим волям.
Наша земля.
Воздух — наш.
Наши звезд алмазные копии.
(«Революция. Повтохроника» 1, 139).

Романтическое восприятие революционных событий порождало подобные образы, наполненные пафосом победоносной

революции, но дающие не реальные картины происходящих событий, а скорее поэтически обобщенные формулы переживания. Даже самые простые слова получают в контексте наиболее широкое обобщенное значение. «Наша земля» — ведь это совсем не та пахотная земляца, о которой мечтали и за которую боролись миллионы крестьян. Нет, в контексте стихотворения самое слово «земля» воспринимается как обозначение всей нашей планеты с ее лесами, морями и реками, завоеванной человеком.

Аналогичные примеры можно найти во многих произведениях у Маяковского — и в «Мистерии-Буфф», где разворачивается картина всемирного потопа, и в «Оде революции», и в «150 000 000», да они встречаются не только у Маяковского. Можно сказать, что в них отразился стиль той эпохи с ее необычайным размахом, нетерпеливым стремлением к решительному обновлению жизни, гордой уверенностью в победе революционного народа.

Для стиля Маяковского эти гиперболические образы были отнюдь не новы: они явно перекликаются с образами его поэмы «Война и мир». Однако в творчестве поэта все заметнее начинает заявлять о себе другая линия, характеризующая поиски простого и ясного реалистического стиля.

В стихотворении «Революция. Поэтохроника» гиперболические образы появляются тогда, когда Маяковский в обобщенной форме стремится передать размах революционных событий, но им предшествует почти хроникальное описание с точным обозначением времени и места:

9 часов.

На своем постоянном месте
в Восиной автомобильной школе
стоим,
зажатые казарм оградой.

(I, 135).

И в дальнейшем развитии стиха время от времени появляются реалистические детали, как бы определяя собой контуры общей картины: «Первого дня огневое ядро жужжа скатилось за купол Думы»; «На Троицкий мост вступают толпы войск»; «С фортов Петропавловской крепости взвился огнем революции флаг».

Эти две тенденции можно и дальше проследить в стиле поэзии Маяковского. Стоит, например, взять «Оду революции» с ее торжественным вступлением.

Из возможных синонимов поэт избирал наиболее торжественные, наименее обыденные выражения: не «израненная»,

а «изъявленная злословием штыков»; не «поднимаю», а «возношу»; ругань не «висит», а «реет»; шахтеры не «запыленные», а «пылью угля овеянные»; «тицетно», а не «напрасно» и даже целиком идущее от «высокой» лексики выражение «кадишь благоговейно», которое, однако, в стихотворении Маяковского наполнено совершенно новым смыслом (ибо «кадит благоговейно» революция, славит «человечий труд»).

И в то же время эта подчеркнута торжественная лексика перемежается с самыми простыми обыденными словами:

Ты шлешь моряков
на тонущий крейсер,
туда,
где забытый
мяукал котенок.
А после!
Пьяной толпой орала.
Ус захватский закручен в форсе.

(2, 13).

В самом стиле этого стихотворения как бы отражаются две стороны эпохи — высокое и обыденное, величественное и мелкое, что по-своему, с иной авторской оценкой, получило отзвуки в блоковской поэме. Местами не очень ясная образность языка «Оды» (например, не сразу можно уловить связь строк «Вчерашние раны лижет и лижет, и снова вижу вскрытые вены я» с появившимися вначале образными определениями революции: «изъявленная злословием штыков» и «О, звериная») искупается, однако, сильно и ярко выраженным восторженным отношением поэта к событиям революции, что находит свое завершение в столь же торжественной концовке:

Тебе обывательское
— о, будь ты проклята трижды! —
и мое,
повтово
— о, четырежды славься, благословенная! —

(2, 13).

Еще более художественно сильное выражение пафос революции находит в знаменитом «Левом марше». В этом произведении, написанном для выступления перед матросами в период ожесточенных боев против иностранных интервентов, звучит суровая романтика эпохи. Четкий маршевый ритм вытекает не из искусственного нагромождения односложных ударных слов, как это было местами в «Нашем марше», а из естественной интонации

фразы, всей своей лаконичной конструкцией напоминающей военный приказ:

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.

(2. стр. 23).

Фразеология «Левого марша» имеет открыто выраженный политический характер, она напоминает митинговую речь, но вместе с тем, несмотря на свой лаконизм, язык этого стихотворения отличается той силой поэтического обобщения, которая присуща лучшим произведениям реалистической поэзии. За каждой короткой строкой ощущается огромное напряжение развертывающейся гражданской войны и борьбы против интервентов, глубокая уверенность в победе, подчеркнутая четкими призывами: «Коммуне не быть покоренной», «России не быть под Антантой». Именно эта жизненная реальность языка так резко отличает стихотворение Маяковского от бесплодной риторики многих пролеткультовских произведений.

«Левый марш» при всей, казалось бы, простоте его языка, обычной для того времени фразеологии, представляет собой результат той высокой «поэтической обработки», о которой сам поэт неоднократно говорил впоследствии. В стихотворении буквально нет ни одного лишнего слова. Редкие случаи инверсии оправданы движением ритма, звучанием стиха и, не затрудняя смыслового восприятия, дают тот простор звучанию слова, который необходим для «массовой поэзии», для стиха, рассчитанного на ораторское исполнение:

Пусть бандой окружают напуганной,
стальной изливаются леевой, —
России не быть под Антантой.
Левой!
Левой!
Левой!

Правда, неологизм «леевой», несмотря на его закрепленность рифмой, не сразу осмысливался читателем. Не случайно, в ряде массовых изданий это слово заменялось более простым и понятным — «лавой», хотя замена и приводила к грубому нарушению рифмы. Однако это — единственный случай в стихотворении (да и само слово «леевой» довольно ясно по смыслу и строению и у всякого, кто знаком с поэзией Маяковского, не вызовет затруднений).

При анализе стихотворения можно заметить некоторые особенно в то время интересовавшие Маяковского приемы «обработки слова». Есть здесь и составная рифма (лев вой — левой) и столкновение сходных созвучий («за горами горя», «мора море»), но все это настолько подчинено смысловому заданию, интонации, настолько органически входит в контекст, что не ощущается как искусственное построение. Примером может служить начало третьей строфы «Левого марша»:

Там
за горами гóря
солнечный край непочатый.
За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай!

Мечта о будущей светлой жизни выражена в народных по своему колориту образах, что подчеркивается лексикой («непочатый», «мор» — эти исконнорусские слова благодаря созвучию со всем образным строем стиха в контексте утрачивают свойственную их современному восприятию некоторую архаичность). И поэтому оказываются вполне уместными такие сочетания, как «за горами горя», «за мора море», ибо в них ощущается не самоценный словесный каламбур, а образы, созданные на основе народно-поэтической традиции.

«Левый марш» и «Ода революции» — произведения торжественного, ораторского стиля, это как бы первые подступы к созданию эпоса революции. Наряду с поисками в этом направлении Маяковский пишет и стихи другого плана, в которых по-новому разворачивается его огромное лирическое дарование.

Дооктябрьская лирика поэта вся пронизана ощущением непримиримого конфликта личности и окружающего мира. Этот конфликт является главной причиной отразившегося в стихах поэта трагического мироощущения; он обусловил постоянные в ранней лирике Маяковского мотивы одиночества; с ним связаны и столь частые даже в его лирических произведениях резкие выпады против «сытых» и «жирных» и установленного ими общественного строя. Поэтому язык его лирических произведений почти всегда резко контрастен, нежность сочетается с сарказмом, ласковая мольба с грубой издевкой.

Иной характер имеет послеоктябрьская лирика Маяковского. Возьмем одно из лучших лирических его стихотворений первых революционных лет — «Хорошее отношение к лошадям». В основе его — обычная бытовая сценка: упала поскользнувшаяся лошадь, вокруг нее «штаны пришедшие Кузнецким клёшить»

собрались зеваки, для которых это — забавное происшествие; подошел и автор, взглянул в «глаза лошадиные...» Здесь резко меняется развитие сюжета. Описание превращается в лирический монолог поэта, который завершается жизнеутверждающими стихами:

и стоило жить,
и работать стоило.

(2. 11).

Лирический подтекст в этом стихотворении играет главную роль, поэтому почти вся его вторая часть воспринимается не столько в прямом, сколько в переносном, опосредствованном значении. За обращением к упавшей лошади ощущается дружеское обращение к человеку, поскольку нувшемуся под тяжестью своей повседневной ноши:

все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь, —

немного грустно писал Маяковский. Рассказывая дальше, как лошадь, собрав свои силы, «рванулась, встала на ноги, ржанула и пошла», поэт как бы подсказывает читателю мысль о том, что можно преодолеть все трудности и жизненные неприятности, так как в новых условиях стоит жить и работать.

Конечно, всякая попытка передать тонкие и сложные образные ассоциации, возникающие при чтении лирического произведения, неизбежно его огрубляет и упрощает, но в данном случае необходимо было хотя бы в самых общих чертах передать подтекст стихотворения, так как этим подтекстом обусловлены и некоторые особенности поэтического языка. Вторая часть стихотворения имеет совсем иную эмоциональную окраску. Лошадь не только «очеловечена», авторский рассказ о ней глубоко эмоционален, окрашен ярко выраженным дружеским, нежным сочувствием. Поэтому возникает уважительное обращение на «Вы», а затем ласковые слова: «деточка», «рыжий ребенок», которые в свою очередь оправдывают появление наивного детского словечка «плоше» (вместо обычного «хуже»).

Сливаясь в единое целое, эти и другие едва поддающиеся определению черточки стиля рождают представление о лежащей в основе стихотворения, как говорил сам поэт, «чувствуемой мысли».

Это проникнутое лиризмом стихотворение (Маяковский весной 1918 года признавался в письме Л. Ю. Брик, что ему «хочется очень написать что-нибудь прочувствованное про ло-

шадь»⁶⁴) показывает, что поэт, даже в пору столь резко выраженного стремления прославить мощь безымянных миллионных масс, не оставлял своей работы и в лирическом жанре. Но главные его творческие искания все-таки были направлены по другому пути.

Он стремился отдать свой талант «в услужение», как намеренно резко говорил поэт в одном из своих позднейших выступлений, «новой действительности...» Это стремление и привело его к работе в РОСТА.

Маяковский начал работу в РОСТА, будучи уже крупным мастером слова, однако многое в своей творческой деятельности ему приходилось пересматривать и решать заново. Работа в РОСТА заставляла отказываться от тех сложных образных ассоциаций, которые характеризовали его дооктябрьский поэтический язык и в известной степени сохранялись в ранних послеоктябрьских произведениях (например, в «Мистерии-Буфф»). Художественное слово должно было служить целям политической агитации, поэтому на первый план выступало требование точности и ясности языка, резко выраженной политической и эмоциональной оценки каждого факта, события общественной жизни. С другой стороны, самые условия работы (известно, что «Окна РОСТА» писались от руки и выставлялись в витринах пустующих магазинов) обязывали к предельной краткости, лаконизму образной речи, очищению языка, как писал впоследствии сам Маяковский, «от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия».⁶⁵

Начиная свою работу в РОСТА, Маяковский во многом опирался на опыт Демьяна Бедного. Весьма показательно, что поэт, который так решительно заявлял в своих выступлениях о непригодности «старой» поэтической формы и приветствовал разного рода формалистические новшества футуристов, в период своей деятельности в РОСТА чрезвычайно широко использует самые различные поэтические произведения — от классических образцов до безымянных, порою самых незатейливых песенок, — приспособлявая их для целей политической пропаганды и агитации.

Как и Д. Бедный, он стремился порою использовать привычную, популярную форму для пропаганды новых идей. В иных масштабах, но в том же общем направлении разворачивалась его

⁶⁴ Новое о Маяковском. «Литературное наследство», т. 65, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 108.

⁶⁵ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 10, стр. 324.

творческая работа над поэмой «150 000 000», которая вначале была задумана как былина об Иване и в которой — не столько в поэтическом языке, сколько в приемах характеристики главных героев, в композиции — явно ощущается ориентация на традиции былинного эпоса.

Значит ли это, что Маяковский отказался от своих прежних взглядов, что он отошел от тех требований, которые в полемически заостренной форме были выражены им в выступлении на митинге «Пролетариат и искусство» в декабре 1918 года: «О новом надо говорить и новыми словами. Нужна новая форма искусства. Поставить памятник металлиту мало, надо еще, чтобы он отличался от памятника печатнику, поставленного царем»? ⁶⁶

Нет. Факты показывают, что и в период работы в РОСТА, и в более поздние годы поэт снова и снова возвращается к этой мысли, хотя его суждения о новизне художественного произведения становятся значительно глубже, — об этом, например, красноречиво говорит статья «Как делать стихи?».

С другой стороны, Маяковского отнюдь нельзя упрекнуть в небрежном отношении к работе для безымянных плакатов РОСТА. С полным правом поэт почти через десятилетие писал, что делала эти «Окна» «в полную силу и серьезность наших умений». ⁶⁷ Несмотря на «пулеметную быстроту», с которой приходилось писать плакаты, многие стихи в них отличаются высоким мастерством. Особенно интересна работа поэта над рифмой, которая играет очень важную роль в свободном стихе большинства подписей к «Окнам РОСТА». Привлечение разнообразного лексического материала (напомним, что «диапазон тем» «ростинских» плакатов, по словам самого Маяковского, был огромен, приходилось писать и об агитации за Коминтерн и о сборе грибов для голодающих) чрезвычайно обогащало рифму поэта. Некоторые найденные в этот период рифмы встречаются впоследствии в лучших стихах Маяковского (сравни: «На море — в камере» — ноябрь, 1919, РОСТА, без номера и в поэме «Люблю»: «грязи — разинь» — август, 1920, РОСТА, № 200 и в «Приказе № 2 армии искусств»: «стонут — с Дону» — ноябрь, 1920, РОСТА, № 610 и в «Приказе № 2 армии искусств»: «Один — господин» — апрель, 1920, РОСТА, № 63 и в поэме «В. И. Ленин»: «день я — в учреждение» — ноябрь, 1920, РОСТА, № 565 и в «Прозаседавшихся»: «ягоды — тяготы» — август, 1921, Главполитпросвет, № 284 и в несколько измененной форме — «тягот — ягод» — в поэме «Хорошо!» и т. п.).

⁶⁶ Там же, т. 2, стр. 518.

⁶⁷ Там же, т. 10, стр. 323.

Опыт работы с иной, чем ранее, открыто агитационной установкой заставлял Маяковского глубже продумать вопрос о «старой форме». Практика показывала, что иногда «старая форма» прекрасно могла служить новым задачам и что, следовательно, футуристические призывы отказаться от всего наследия (которые встречались и у самого поэта), как якобы совершенно чуждого требованиям революционного искусства, нуждаются в коренном пересмотре.

По существу Маяковский не стремился подражать старым образцам, не приспособливал новое содержание к старой форме, а брал те или иные ее элементы, приспособлявая их к современным задачам, причем чаще всего делал это в целях усиления сатирического эффекта. Возьмем, например, одно из ранних стихотворений для «Окон РОСТА», озаглавленное «Два гренадера и один адмирал». Уже само название заставляет вспомнить популярную песню на слова Г. Гейне (в переводе Михайлова) «Во Францию два гренадера...» Ритмика и некоторая общность ситуаций сближают текст Маяковского с литературным образцом (побитые генералы также вспоминают «прошедшие дни»), но на этом и кончается сходство. Резко сатирически рисует поэт беседу разгромленных врагов Советской власти, используя для этого просторечные, снижающие образ слова и выражения (Колчак, например, «Сибирь совершенно профукал»; Деникин, у которого вот-вот «оттяпают Курск» мечтает уж не о победах над красными войсками, а о том, как бы «на должность пойти мясника»).

Подобный подход к использованию популярных произведений можно увидеть во многих других «Окнах РОСТА». В сущности, «старая форма» служит для поэта строительным материалом, который в той или иной мере оказывается пригодным для проекта нового здания. Иногда «слова-кирпичи» довольно легко ложатся в «коммунову стройку», порой отдельные детали почти целиком входят в новый комплекс, но чаще всего приходится их решительно переделывать по новой мерке.

При всем своем сходстве с творческой работой Демьяна Бедного работа Маяковского над плакатами РОСТА имела весьма существенные отличия.

Демьян Бедный выработал такой стиль, который был органически близок к народно-поэтическому языку и поэтому легко воспринимал его фразеологию, интонацию, ритмику. Стихотворения поэта в огромном большинстве случаев дают обстоятельное и подробное разъяснение поставленной темы. Он не боится многословия, повторений, так как стремится как можно обстоятельнее рассказать читателю о современной политической обстановке.

новке. Если при этом он использует свой излюбленный прием — раскрывает политические события через факты обыденной жизни, бытовые сценки, то старается как можно ярче обрисовать обстоятельства, развитие действия, чтоб заставить читателя поверить в написанное, пережить его, увидеть в нем что-то близкое к своему жизненному опыту. Во многих его стихотворениях большое место занимает образ самого поэта — рассказчика, собеседника, мышление, речь которого столь близки к речи, психологии его героев.

В стихах Маяковского для «Окон РОСТА» этот образ никогда не появляется. Поэт не выступает от собственного имени, стихи его почти всегда кратки, тесно связаны с рисунком, а это обстоятельство имело весьма важное значение. Плакаты РОСТА были рассчитаны прежде всего на зрительное восприятие; оставлял внимание читателя рисунок, а подпись дополняла, разъясняла изображенное краской. На этой основе формировалась краткость, лаконичность речи, зримость, конкретность художественного образа, точность слова. В своих рисунках и подписях Маяковский давал как бы образную конкретизацию некоторых выражений, распространенных в публицистике тех лет. Таково, например, «Окно РОСТА» от 26 декабря 1919 года: «Строители Коммуны». Слово «коммуна» в те годы часто употреблялось в обобщающем значении, в смысле «коммунизм», с другой стороны, нередко можно было встретить выражение: «строить здание Коммунизма», «заложить фундамент Коммунизма». Маяковский переводит этот метафорический образ в конкретный план: рабочий на его плакате «зданье Коммуны возносит, кладет кирпич и камни носит»; красноармейцы «пролетарское зданье охраняют снаружи», чекист смотрит, «чтоб Коммуну изнутри не взорвали» (3, 46).

Конечно, столь конкретной «реализации» могла подвергнуться лишь такая метафора, которая была ясна и понятна в своей основе. Сложный метафорический образ, выросший на основе субъективных ассоциаций, не мог быть изображен на плакате. Поэтому самый характер плакатов РОСТА в известной степени подсказывал автору некоторые стилистические требования, заставлял его избегать «туманной непонятности».

В отличие от Демьяна Бедного (и, добавим, от А. Блока), Маяковский почти не использует традиционные фольклорные образы, свойственные народно-поэтическому творчеству лексические и композиционные средства (уменьшительно-ласкательные формы, традиционные зачины, повторы и т. п.). Эти элементы как-то не «ложатся» в его стиль. Но зато он чрезвычайно широко вводит просторечные слова и выражения нередко с яркой сати-

рической окраской («буржуй толсторожий», «денежки плакали», «чешут языком», «до обалдения», «ни в жисть», «задавшие драла», «продается за рупь за двадцать» и т. п.) и в особенности народные пословицы и поговорки («еле душа в теле», «рот разинув шире ворот», «делает... из мухи слона», «втирает очки», «в гроб вгони», «заруби себе на носу», «зубы на полку», «пальца не клади в рот» и т. д.).

Мы уже отмечали, что при этом поэт нередко видоизменяет традиционный оборот речи, сложившуюся пословицу, поговорку, и показывали связь этого приема с традициями революционной публицистики и в особенности с языком выступлений В. И. Ленина.⁶⁸ «Подновленные пословицы» были интересны своей неожиданностью, они останавливали внимание, а порою и давали большие возможности для сатирического изображения фактов современной жизни.

Обращение к пословицам и поговоркам, которые, как писал М. Горький, «образцово формируют весь жизненный, социально-исторический опыт трудового народа»⁶⁹ имело очень важное значение для развития поэтического языка Маяковского, для выработки того «весомого, зримого» слова, которое придавало такую силу стихам поэта.

Своеобразные условия работы в РОСТА заставляли поэта концентрировать внимание на том требовании, о котором сам Маяковский, вспоминая о годах работы в РОСТА, писал: «Это революция говорила: живо, не размусоливайте, надо не говорить, а выступать, короче, сконденсируйте вашу мысль в лозунг!»⁷⁰

Стремление дать конденсированное выражение поэтической мысли заметно в «Левом марше» и в «Приказе по армии искусств» и в ряде других произведений поэта первых послереволюционных лет. Но особенно отчетливо выступает оно в подписях к плакатам РОСТА. Правда, в дальнейшем, в 1920 и особенно в 1921 году, в плакатах, написанных Маяковским для Главполитпросвета, все чаще встречается не поэтический образ, а прозаическое, суховато-лаконичное изложение основных вопросов современной политики (см., например, «Главполитпросвет», №№ 101, 114, 141 и др.). Но это было связано с тем, что в начале 20-х годов поэт работает над поэтическими произведениями (в том числе и агитационными) других жанров. Он создает такие

⁶⁸ «Вопросы советской литературы», II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 107—112.

⁶⁹ М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 493.

⁷⁰ В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 10, стр. 288.

произведения, как «Необычайное приключение». «О дряни», «Последняя страничка гражданской войны» и т. д., в которых развивает некоторые, найденные в «ростинский» период принципы работы над словом.

Как показывают приведенные материалы, поэтический язык Маяковского уже в первые послеоктябрьские годы претерпевает весьма значительные изменения. В нем определяются те новые направления, которые получают широкое развитие в последующем творчестве поэта: тесная связь с политической фразеологией эпохи; вовлечение в сферу поэзии самого разностороннего жизненного материала, а следовательно, и самых различных языковых пластов, что являлось залогом необычайного обогащения поэтического языка; сознательное стремление к простоте и ясности; творческое преломление народно-поэтической традиции, наиболее заметно проявившееся (если брать этот вопрос не во всем его объеме, а применительно к изучаемой проблеме) во все возрастающем интересе к своеобразию русского национального языка с его богатейшими запасами различного рода образных идиоматических выражений.

Искания Маяковского были неразрывно связаны с теми явлениями, которые имели место в молодой советской литературе и свидетельствовали о трудностях борьбы за перевооружение поэзии, о сложности процесса становления революционного стиля. В ожесточенных спорах представителей различных литературных группировок побеждала не та или иная теоретическая платформа, а живой опыт «помощи словом строительству коммуны», позволявший и самому Маяковскому преодолевать ошибочные эстетические представления.

* *
*

Творческий опыт ранней советской поэзии убедительно показывает, что новый поэтический стиль не мог быть создан из ничего, он не мог сложиться на основе одного лишь голого отрицания прошлого (даже наиболее категорически отрицавшие наследие футуристы в своих чисто формальных исканиях нередко оказывались в зависимости от символистских образцов). Новое содержание не получает готовую новую форму; на первом этапе своего развития новое содержание использует старую форму, видоизменяя и приспособляя её и в известной степени тоже подвергаясь ее воздействию, и только в результате длительного процесса взаимодействия содержания и формы на основе переработки элементов старого рождается новое качество, новая

форма. Конечно, когда идет речь о старой форме, то не следует предполагать, что любая старая форма может подойти к данному содержанию. Старая форма должна быть генетически связана с новым содержанием, ибо оно зарождается и оформляется в ее недрах. Только при этом неприменном условии возможен сложный процесс переработки старой и рождения новой формы.

Когда пролеткультовские поэты изображали завод как «храм улыбочато-напевный» и сравнивали заводские трубы с церковными свечами, старая, во многом идущая от символистской поэзии поэтическая форма оказывалась в непримиримом противоречии с новыми идеями.

Иначе обстояло дело в тех случаях, когда поэт обращался тоже к старой, но глубоко связанной с народной жизнью поэтической традиции. Творчество Демьяна Бедного может служить ярким примером того, какие широчайшие возможности для создания стиля революционной эпохи дают народно-поэтические произведения и лучшие образцы реалистической поэзии XIX века. Народная поэзия обладает тем величайшим достоинством, что в ней отражены черты народного мышления, национальной психологии, запечатленные в традиционных поэтических образах, в устойчивых поэтических формулах. В ней сохраняется только самое главное, самое существенное, отсюда идет обобщающая сила ее образов, смысловая насыщенность ее языка. Именно поэтому лучшие поэты революционной эпохи Д. Бедный, А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин в первую очередь обратились к поэтическому творчеству народа, по-разному используя его многообразные завоевания.

В ранней советской поэзии разворачивалась борьба за новый творческий метод, получивший впоследствии наименование социалистического реализма. С этим тесно связано ясно определившееся в творчестве самых различных по своему индивидуальному поэтическому стилю поэтов тяготение к реалистической простоте поэтического языка, к широкой ориентации на живую разговорную речь.



В. А. ШОШИН

ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ТИХОНОВА

(20-е годы)

Великий Октябрь дал сильный толчок национально-освободительной борьбе народов зарубежного Востока, открыл перед народами Востока новые пути развития. Это часто подчеркивают видные деятели стран Азии. Джавахарлал Неру пишет в своей книге «Открытие Индии»: «Советская революция намного продвинула вперед человеческое общество и зажгла яркое пламя, которое невозможно потушить. Она заложила фундамент той новой цивилизации, к которой может двигаться мир».¹

О громадном значении, которое имела для стран Востока Октябрьская революция, говорили на XX съезде КПСС делегаты компартий Кореи, Индонезии, Индии, Вьетнама — Цой Ен Ген, Д. Н. Айдит, А. Гхош, Цююнг Тинь. Общеизвестны слова вождя китайской революции Мао Цзэ-дуна: «Русские совершили Октябрьскую революцию, создав первую в мире страну социализма... Итти по пути русских — таков был вывод».²

Новый толчок освобождению народов Востока дала победа над фашизмом во второй мировой войне. К 1956 году из полутора миллиардов колониальных рабов 1200 миллионов вырвались из-под гнета империализма. Победа народов Китая, Индии, Вьетнама, Индонезии, Бирмы, освобождение Египта, Судана, Сирии, Ливана, Туниса — все значение этих событий, меняющих облик мира, мы, современники, возможно, еще не в силах оценить. Триумфальными были конференции народов Азии и Африки в Бандунге в 1955 году и Каире в 1957 году, солидарность литераторов Азии и Африки продемонстрировала Ташкентская конференция.

¹ Д. Неру. Открытие Индии. Изд. иностранной литературы, М., 1955, стр. 24.

² Мао Цзэ-дун. О диктатуре народной демократии. Госполитиздат, М., 1949, стр. 4 и 6.

В повествование о судьбах Востока в XX веке входит прежде всего увлекательная история народов Средней Азии и Кавказа. Колесница революционной энергии, по словам Р. Тагора, промчалась по их территориям, в результате Октябрьской революции они получили возможность самостоятельного развития и указали путь народам зарубежного Востока. С течением времени дружеские связи советского и зарубежного Востока крепнут, о чем свидетельствует, например, создание Советского Комитета солидарности стран Азии. Историческое сходство судеб позволяет объединить страны советского и зарубежного Востока под общим понятием — Восток.

Интернациональная тема (тема освобождения зарубежного Востока, а также строительства социализма в советских республиках Средней Азии и Кавказа) не могла не увлечь советских писателей — достаточно упомянуть произведения В. Маяковского, Д. Бедного, Вс. Иванова («Бронепоезд 14-69»).

Тему Востока развивали также Л. Рейснер, Л. Никулин, П. Павленко, П. Скосырев, М. Шагинян, Л. Пасынков, П. Лукицкий, В. Ян, А. Адалис, С. Третьяков, О. Эрдберг, Г. Санников, В. Луговской и др. В творчестве советских писателей нашел конкретное выражение постоянный интерес передовой русской общественности к проблемам Востока, интерес, подготовленный усилиями многих русских людей — от Афанасия Никитина и Иоакима Бичурина до И. П. Минаева и А. П. Баранникова, от Пушкина, Грибоедова, Лермонтова до Льва Толстого и Максима Горького.

Идеи интернационализма и дружбы народов явственно прозвучали уже в первых книгах Николая Тихонова «Орда» и «Брага» (1922—1923). «Восток, начиная с ранних произведений, является основной темой моего творчества», — свидетельствует поэт.³ Посвящая впоследствии стихи, очерки и целые книги Германии, Англии, Франции, Бельгии, Болгарии, Югославии, Н. Тихонов постоянно возвращается к Востоку. Даже в трудную пору блокады Ленинграда Н. Тихонов организует в 1942 году чествование памяти Низами, пишет рассказ о великом азербайджанском поэте. На Втором съезде писателей в докладе Самеда Вургуну было отмечено это постоянное обращение Н. Тихонова к восточной теме.

Многие библиотеки мира помогали Н. Тихонову в работе над темами Востока, но лучшие источники вдохновения поэта — у обочин неведомых дорог.

³ «Культура и жизнь», 1957, № 1, стр. 11.

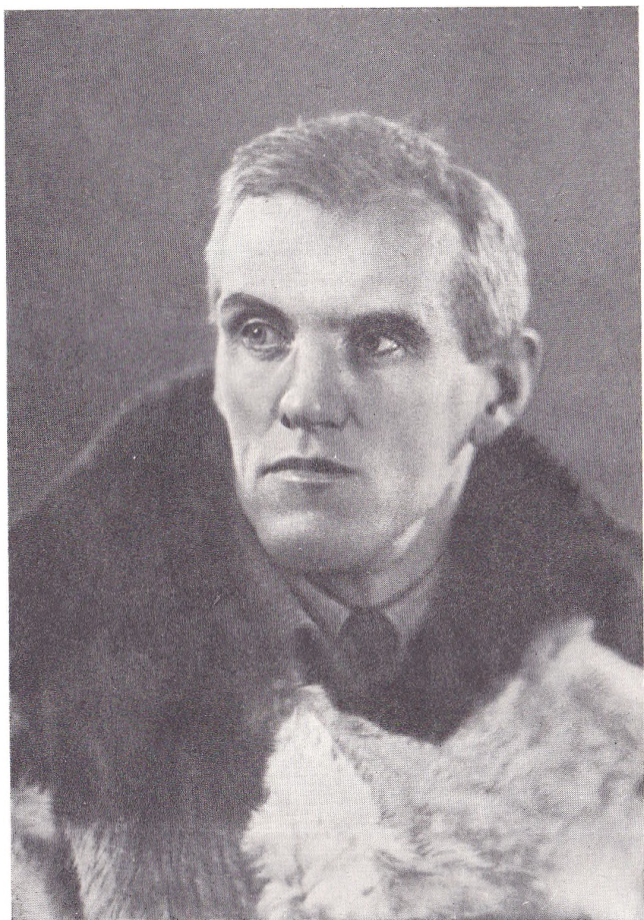
«Путешествие! Что может быть заманчивее этого слова! Сколько в нем скрыто нового, удивительно прекрасного!» — восклицает поэт.⁴ Горячий пропагандист странствий, не праздным соглядатаем пришел Тихонов на Восток, не зря повторил он однажды слова Элизе Реклю о том, что география есть история в пространстве. Поэтическое ощущение истории, всегда свойственное Н. Тихонову, помогло ему понять величие происходящих на Востоке перемен, придало масштабность его творчеству. «Пути Востока» — так назвал Тихонов один из разделов своего двухтомника (1955 год). И действительно, мы видим в его творчестве своеобразную летопись Востока за последнее тридцатилетие. По следам революции шел Н. Тихонов на Кавказ и в Среднюю Азию, поистине, «с каждым шагом ширилось пространство», и веками на этом пути остались книги «Рискованный человек», «Кочевники», «Клятва в тумане», «Стихи о Кахетии». Его книги о путешествиях по Средней Азии, его переводы грузинских поэтов, не раз отмеченные общественностью Грузии, вошли в золотой фонд нашей литературы. Общительность, эта, по словам П. Антокольского, верховная страсть Тихонова, помогала ему вести большую работу по объединению литературных сил национальных республик, нашедшую столь искреннюю признательность в коллективном приветствии писателей «От сердца к сердцу».⁵ Еще в детских мечтаниях возникло стремление увидеть волны Бенгальского залива, фрески Аджанты и прибрежные пальмы Траванкор-Кочина, еще в 1919 году Тихонов жадно слушал рассказы китайца-красноармейца о далеком Тяньцзине и — так удивительно сложилась его судьба! — все это он впоследствии смог увидеть своими глазами. В послевоенные годы Тихонов — один из тех литераторов, которым выпало на долю рассказать о новом зарубежном Востоке. Много путешествуя в составе делегаций, Тихонов создает ряд произведений о Пакистане и Афганистане, о дружбе народов, о борьбе за мир, пишет статьи, посвященные Индии, Бирме, Китаю, Сирии, Афганистану. В них — пафос народов, строящих новую жизнь, пафос поэта, который радуется их успехам, радуется открытию для себя нового мира.

Термин «Восток», достаточно неопределенный,⁶ имеет приме-

⁴ Н. Тихонов. В сирийской пустыне за Евфратом. «Вокруг света», 1957, № 1, стр. 3.

⁵ «Литературная газета», 1956, № 144, 4 декабря.

⁶ М. Павлович, например, называл Востоком весь колониальный мир, в том числе поработанные страны Азии, Африки и даже Америки. (М. Павлович. Задачи Всероссийской ассоциации востоковедения. «Новый Восток», 1922, № 1, стр. 9).



Н. Тихонов.
Фотография (1929).

нительно к творчеству Тихонова определенное географическое содержание, это — Кавказ⁷ и Средняя Азия, а также страны зарубежного Востока.

В данной работе автор стремится показать особенности подхода Н. Тихонова к теме Востока в начальный период его творчества, в ту пору, когда совершалось пробуждение народов зарубежного Востока после Великой Октябрьской революции и приобщение восточных окраин бывшей царской России к строительству социализма. Автор основное внимание уделяет изучению главных тенденций в произведениях Тихонова, посвященных Востоку, стремится показать роль Н. Тихонова в отражении Востока в литературе 20-х годов, раскрыть своеобразие его творчества, проявившееся прежде всего в новаторской постановке темы. Поэма «Сами», стихотворения «Индийский сон», «Афганская баллада», рассказ «Друг народа» свидетельствуют о внимании Тихонова к зарубежному Востоку и о правильной оценке им событий. Поэмы «Красные на Араксе», «Дорога», повесть «Вамбери», книга рассказов «Рискованный человек» разрушают экзотическое представление о Востоке, расчищают дорогу реалистическому изображению жизни. Особое внимание в статье уделяется литературному фону, на котором отчетливее видна роль Н. Тихонова в те годы, а также творческим поискам и особенностям, характерным для творчества Н. Тихонова в целом.

1

Владимир Ильич Ленин говорил на III конгрессе Коминтерна в 1921 году: «Трудящиеся массы колониальных и полуколониальных стран, составляя огромное большинство населения земли, пробуждены к политической жизни уже с начала XX века, особенно революциями в России, Турции, Персии и Китае. Империалистская война 1914—1918 годов и Советская власть в России окончательно превращают эти массы в активный фактор всемирной политики и революционного разрушения империализма».⁸ Революционная борьба народов Востока знаменовала начало нового периода в истории Востока, периода распада колониальной системы и национального самоопределения.

Эпоха великих географических открытий, оказавшая огромное влияние на прогресс человечества, вместе с тем имела след-

⁷ Кавказ иные географы относят к Европе, но зато другие — к Азии. С точки зрения истории и экономики последнее более верно; во всяком случае включение Кавказа в понятие «Восток» — оправдано.

⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 32, стр. 430.

ствием создание колониальных империй, порабощение народов Востока. Расширение географического, национального и социального кругозора не могло не отразиться и на литературе. На смену дидактизму автора «Робинзона Крузо» приходят авантюрная фантастика и приключенческое сочинительство. Но истинный расцвет колониальной литературы начинается в 60—70-е годы XIX века в связи с усилением империалистических тенденций буржуазии Англии и Франции. Авторы приключенческих романов, зачастую воспевавшие высокие человеческие чувства, отступают на второй план (Г. Эмар, Л. Жаколио, Р. Хаггард, Л. Буссенар). К началу XX века складывается четкий жанр колониального романа, при всем разнообразии устремлений его творцов, включая и бытописание Пьера Милля, и романтичность П. Лоти, и относительный реализм Р. Киплинга. Он имел определенные социальные корни и задачи. Если у Монтескье и Вольтера восточные мудрецы и китайские философы являлись фигурами аллегорическими или употреблялись в сатирических целях, если тема Востока у Байрона и Гюго давала материал для воплощения идеалов Французской революции, то совсем иную роль было суждено сыграть колониальному роману.

Вздох Востока — «вздох неосязаемый и порабащающий, как чары, как шепот, сулящий таинственные наслаждения», по словам Д. Конрада,⁹ романтические приключения в неведомых морях и странах, картонная бутафория, любование отжившим прошлым, то что мы называем экзотикой, составляло содержание многих произведений, преимущественно французских авторов. Киплинг внес в колониальную литературу деловитость колонизатора; разрешив для себя раз и навсегда социальные конфликты и расовые проблемы, он отдает свое перо детальному изображению «героического» быта колонизаторов и прославлению «подвигов» белого человека, происшедшего, по легенде, рассказанной Тагором, от женщины и тигра. Но и романтичность Лоти, и классово ограниченный реализм Киплинга, эти два потока колониальной литературы, соединявшиеся в творчестве К. Фаррера, лили воду на одну и ту же мельницу империалистов, увлекая реакционной романтикой завоевания колоний, утверждая идеи расизма и буржуазного национализма.

В западноевропейской и американской литературе имелись и прогрессивные писатели, изучавшие страны Востока, постоянно имевшие перед глазами высокий пример гуманизма Мультатули.

⁹ Д. Конрад. Молодость. Новинки Запада. ЗнФ, М.—Л., 1925, стр. 40.

В начале XX века, века распада колониализма, появляется ряд авторов, не воспевающих, а разоблачающих колонизаторов (Р. Сендер, Ш. Буссино и др.). Росла прогрессивная литература в зависимых странах (Эс-Хабиб Вафа, А. Лахути, Халида Эдиб Ханум и др.). Буржуазная колониальная традиция подрывается изнутри выходцами из Французской Африки (Рене Маран, Жан Дюффо и др.). Если Д. Конрад в «Аванпосте цивилизации» и Д. Лондон в «Китайце» давали лишь объективные зарисовки колониальных противоречий, то Лахути, Вафа, Хикмет и другие со всей страстью отдаются литературной борьбе за освобождение Востока.

Литература Советской страны, провозгласившей идеи интернационализма и дружбы народов, не могла оставаться в стороне. Произведения В. Маяковского, Д. Бедного, Вс. Иванова были первыми ласточками грядущей весны.

Среди произведений первых лет Советской власти почетное место занимает и поэма Н. Тихонова «Сами», написанная в 1919 году и опубликованная год спустя. В образе индийского мальчика Сами, который тянется к неведомому, но дорогому вождю, Ленину, Тихонов запечатлел революционный Восток, вдохновленный идеями Октября. В годы, когда Индию знали главным образом по Киплингу, изображавшему ее пассивной и безмятежной, Тихонов показывает Индию протестующей, бунтарской, и это было подлинно революционным поворотом темы. Не случайно местом действия поэмы избран город Амритсар, известный не только своим религиозным значением в истории страны, но и складывающимися революционными традициями.¹⁰

В короткой поэме, которую порой считают балладой, Тихонов не стремился дать широкую и подробную картину жизни Индии. «Поэму „Сами“ я читал индусу — поэту Вафе, — вспоминает Тихонов. — Он говорил, что Индия в этой поэме — это Индия относительная».¹¹ Как поэма «Сами», так и стихотворение «Индия», написанное через два года после «Сами», свидетельствуют о том, что Тихонов в ту пору имел лишь общее представление об Индии:

Тоннели, пристани, тонны,
Сити в уме и в душе,
Слуги, сипаи, шпионы,
Грумы со ртом до ушей.¹²

¹⁰ См. об этом: В. И. Ленин, Сочинения, т. 32, стр. 430—431.

¹¹ Н. Тихонов. Как я работаю. «Литературная учеба», 1930, № 5, стр. 104.

¹² Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы. ГИХЛ, Л., 1935, стр. 277. Индия в ту пору, действительно, была неведомой страной. Тем поразительней верная «алгебраичность» «Сами». Сказалось постоянное внимание

Все же Тихонову удастся нарисовать правдивый образ индийского мальчика, его своеобразный внутренний мир. Образ Ленина в сознании мальчика Сами предстает в религиозном освещении (он молится «далекому Ленни, непонятному, как йоги»), и это делает Сами исторически более правдивым.¹³

В одной из инсценировок поэмы разговор Сами с сагибом приобретает такой вид:

Сагиб

Где слышал ты все это, несчастный?..
Говори, или я избыю тебя стэком...

Сами

Нет, сагиб, это будет опасно —
Сами стал теперь человеком.¹⁴

В поэме Тихонова Сами не делает такого прямого заявления, у Тихонова образ Сами психологически вернее, хотя составители инсценировки правильно отметили политические тенденции поэмы.

Поэма, высоко оцененная современной критикой (В. Евгеньев-Максимов, Д. Выгодский и др.), пользовалась большой популярностью в рабочих клубах, на красноармейской эстраде. «Я до сих пор помню, — рассказывает Н. Погодин, — какое огромное впечатление в молодости произвели на меня и на моих сверстников, учившихся на рабфаках и всяческих курсах, стихи Николая Тихонова „Сами“». ¹⁵ Тихонов одним из первых в советской литературе сделал попытку нарисовать образ Ленина, хотя бы и через восприятие своего героя, как вождя-богатыря, образ, лишь позднее появившийся в фольклоре народов СССР. В настоящее время поэма переживает второе рождение, она переводится на восточные языки, находит отклики в художе-

Тихонова к индийской теме; еще в неизданном юношеском романе «В дебрях Декана» молодой Тихонов освобождал Индию от англичан. Индии он посвятил несколько неопубликованных в те годы стихов: «Я к вам приду, колодцы между пагод» (1913), «Индийская казнь» (1914). Образ Индии появлялся и в стихах на иные темы: «Сны» (1920).

¹³ Аналогичную цепу дает индийский поэт Вафа (работавший в СССР), в пьесе «Индия в цепях»: описание сна революционера студента Ман-Мохна. «Ман-Мохн видит, что луна, поднимающаяся из-за горы, медленно увеличивается и превращается в лицо Ленина, стоящего в одежде Кришны на горе и играющего на флейте восточную мелодию, напоминающую Интернационал» (Эс-Хабиб Вафа. Индия в цепях. Московское театральное издательство, 1927, стр. 8).

¹⁴ Н. Тихонов. Сами. «Молодой рабочий», Харьков, 1924, стр. 11.

¹⁵ Н. Погодин. Весна нового мира. «Правда», 1955, № 121, 1 мая.

ственной литературе (например, рассказ М. Земской «Амед» в альманахе «Дружба», Л., 1954).

В поэме «Сами» и некоторых других произведениях начинается принципиальная полемика Тихонова с Киплингом. В связи с этим следует опровергнуть некоторые неверные суждения о Тихонове. Баллады Тихонова неоднократно сопоставлялись с балладами Киплинга, тем более, что и последующее творчество Тихонова давало основание для подобного сопоставления (так, М. Горький в письме в редакцию «Литературной учебы» писал в 1930 году о том, что Тихонова было бы интересно сопоставить с Киплингом). Киплинг, действительно, использовал балладный жанр; Тихонов также обратился к нему. Но поэты стояли на разных позициях. Киплинг прославлял проводников британского империализма, Тихонов вносил в литературу героинку социалистической революции. Такие вещи, как «Перекоп», «Баллада о синем пакете», — может быть лучшее в поэзии, что есть у нас о суровых днях гражданской войны. Пафос тихоновских баллад вдохновлял советскую молодежь и в годы пятилеток,¹⁶ и в годы Отечественной войны. Но дело не только в различном идейно-тематическом содержании; различна и трактовка героя. У Киплинга — биологически сильная особь («Баллада о Западе и Востоке»), у Тихонова — коллективный герой («Перекоп») или человек, переданный общему делу («Баллада о синем пакете»). Для баллад Киплинга свойственна ретардация действия и в связи с этим детализация в разработке характеров, для Тихонова баллада — «скорость голая»; стремительность действия исключает возможность детальной разработки характеров — одна из причин отказа Тихонова от баллады; в отличие от Киплинга сюжет у Тихонова всегда современен, диалог не развернут.

Конечно, Киплинг — большой поэт, и советская поэзия не обходит его опыт, его умение строить образ, сюжетный стих, характерную строку, «хоровое начало» (А. Прокофьев, А. Гитович и др.). О плодотворности учебы у Киплинга писал и Тихонов: «Киплинг — поэт пафосный и необычайно богатый изобра-

¹⁶ В романе «Мужество» В. Кетлинская пишет об одном из своих героев: «Из памяти выпала „Перекоп“. Он любил его. Эти стихи о них обо всех: о Тарасе Ильиче, о комсомольцах, о больших чувствах и больших делах.

Но мертвые, прежде чем упасть,
Делают шаг вперед...

В них была мечта о завоеванном счастье, быть может, и о новом прекрасном городе на Амуре» (В. Кетлинская. Мужество. Гослитиздат, М., 1957, стр. 97).

зительными средствами. Для того, чтобы написать с такой же силой советскую Мэри Глостер и так, чтобы она стала настоящей пролетарской поэмой, — стоит научиться стиху у Киплинга». ¹⁷ Более того, Тихонов в начале 20-х годов несомненно учитывает опыт Киплинга, используя только что появившийся сборник его стихов в переводах А. Оношкович-Яцynoй, Г. Фиша, Е. Полонской. Но идейная полемика с Киплингом, широко развернувшаяся впоследствии на восточном материале, началась именно в эти годы, если не раньше. С уважением говоря о лучших представителях английского народа («Свифт»), Тихонов критикует породивший Киплинга колониализм («Интервенция на севере», «Англия»). Ироническую характеристику Киплингу Тихонов дает в одном из стихотворений 20-х годов:

Славой, как бочка, палит,
За мольбертом Индии страж
Разводит краски на сале
Консервированных магарадж.
Старательно, чтоб не отплати,
Врисовывает, не торопясь,
Святых белотелых Киплинг
В кулачный иконостас. ¹⁸

Поэзия Тихонова, противостоявшая своей конкретной образностью художественной системе символизма, выгодно выделялась на фоне распространенной в те годы поэзии Пролеткульта и «Кузницы» («Красное Евангелие» В. Князева, «Динамо-стихи» И. Садофьева, «Звон солнца» В. Александровского и др.). Но в ранних стихах Тихонова, особенно в «Орде», много книжных ассоциаций, литературных реминисценций. Многие шло от стихийности, некоторой анархичности, свойственных не одному писателю в ту пору (Вс. Иванов, А. Малышкин, Б. Лавренев и др.). Интересно сопоставить в этом плане «Перекоп» Тихонова и «Падение Даира» Малышкина, произведения, которые сближает общая мечта о солнечных мирах за полем боя и стихийность в движении к этим мирам.

Некоторые критики, впрочем, слишком усердствовали в создании легенд вокруг поэзии Тихонова. Так, от А. Воронского пошла легенда об авторе «Орды» как о представителе беспартийного молодняка, который бился на фронтах гражданской войны, мало рассуждая о судьбах коммунизма и III Интернационала. М. Шагинян в «Письме из Петербурга» писала в 1922 году, что «Орда» тяжелыми копытами протопала по го-

¹⁷ «Литературная учеба», 1930, № 5, стр. 106.

¹⁸ Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы. 1935, стр. 277.

роду, что ее автора не интересует судьба культуры и культурных ценностей. В те же годы зародилась легенда об «акмеистическом» происхождении поэзии Тихонова (Д. Выгодский, позднее В. Жак и др.). В. Леттенбауэр в своей «Russische Literatur geschichte» (1955) сближает всех «Серапионовых братьев» сообща с акмеистами. Конечно, предметность, сюжетность, стремление видеть мир как бы только что созданным — все это было свойственно и Тихонову и акмеистам, но нужно говорить не о зависимости Тихонова от акмеистов, а о его борьбе с Цехом поэтов. Так, он выступает против поэзии акмеистов в рецензии на альманах «Дракон», называя стихи поэтов Цеха стеклышками, на которые «ни один живой, настоящий человек не прельстится».¹⁹ В 1921 году вместе с К. Вагиновым, Г. Волковым и С. Колбасьевым Тихонов организует поэтическое содружество «Островитяне», «ставившее себе задачей борьбу с духом академизма и цеха в поэзии».²⁰ В Доме искусств, под крылом которого приютились и враждебные революции осколки литературы, начинается громко звучать молодой голос молодого поэта.

Не акмеистическая выучка, а народные университеты воспитали Н. Тихонова. Родившийся в бедной семье ремесленника, он знал, по его словам, и заводские окраины столицы, и жизнь бедняков и бесприютных людей, видел лужи крови вечером 9 января 1905 года на Дворцовой площади, костры, вокруг которых грелись военные патрули. Остатки иллюзий догорели в огне мировой войны, в которую Тихонов вступил восемнадцатилетним гусаром. Юноша проходил по разбитым дорогам мимо «вязов, плачущих грязью», ночевал, положив под голову седло.

Только я ожидаю восхода
Необычного солнца, когда
На лихую кровавую одурь
Лягут мирные тени труда, —

писал он в те годы.²¹ Выход из тупика указал Октябрь, на знамени которого были слова о мире и труде. Тихонов становится солдатом революции; недаром еще в 1915 году он писал в стихотворении под названием «Революция»:

Под свист толпы народной,
Где стон и пулемет,
Дорогою свободной
Вперед она идет...

¹⁹ Н. Тихонов. Граненые стеклышки. «Жизнь искусства», 1922, № 20, 23 мая, стр. 4.

²⁰ ИРЛИ, Рукоп. отд., р. 1, оп. 27, ед. хр. 32.

²¹ Н. Тихонов. Стихотворения и повмы. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 246.

Ей люб огонь заката
И красный яркий свет,
Я ждал ее когда-то
И жду... Сомнений нет!²²

Демобилизованный весной 1918 года, Тихонов вскоре вступает добровольцем в Красную Армию в Петрограде (сценарий «Заговор мертвых», написанный Тихоновым впоследствии, повествует именно об этих тревожных днях борьбы с Юденичем). В эти же годы Тихонов становится известен как поэт. Он вспоминает: «В первых своих книгах „Орда“ и „Брага“ мне хотелось рассказать о тех сложных ощущениях, которые жили во мне в те годы. Молодой человек вступил в революцию, которая разметала весь старый уклад жизни».²³ Это обусловило жизнеутверждающий пафос стихов Тихонова, который, по воспоминаниям Н. Никитина,²⁴ поразил всех внутренней праздничностью и в стихах, и в жизни, близостью к общественным переживаниям, чувством исторической перспективы.

Отбирая из написанного стихи для публикации в первых книгах, Тихонов оставляет за бортом и стихи личного порядка (например, «Голубые голуби из глубокой глубины»), и стихи абстрактно-декларативные, и стихи, передающие односторонне лишь трагизм эпохи. Остались неопубликованными рассказ «Тележка», повесть «Всякое холодное», пьеса «Ноги».²⁵ В первые сборники вошло лишь около одной пятой всех написанных в годы революции стихов. Между тем среди них была целая книга «Перекресток утопий» (стихотворения «Добропорядочным», «Экспресс революции» и мн. др.), которая, как вспоминает автор, «посвящалась борьбе с контрреволюцией, победе пролетариата».²⁶

Мы вышли из дебрей тумана
И новой дорогой идем.
Быть может, до волн океана
Мы знамя свобод пронесем.

²² Личный архив Н. Тихонова.

²³ Н. Тихонов, Избранные произведения, т. 1, Гослитиздат, М., 1951, стр. 7.

²⁴ См.: «Ленинград», 1946, № 1—2.

²⁵ Проза в творчестве Тихонова шла рядом со стихами с детских лет, когда он «перерабатывал» «Разгром» Золя. Он печатался в «Ниве» (повесть «Старатели», 1918). Получил третью премию на конкурсе в Доме искусств за рассказ «Сила» (знаменателен конкурсный девиз Тихонова — «Свет с Востока»). В 1922 году готовил к печати сборник рассказов «Лоскутное знамя».

²⁶ Н. Тихонов. Избранные произведения, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 8. В дальнейшем, если это не оговорено, произведения Тихонова цитируются по данному изданию с указанием в тексте тома (курсивом) и страницы.

Быть может, в окоп из окопа
Пройдет огневая волна,
И черные троны Европы
Падут как видения сна! —

писал Тихонов в 1917 году в неопубликованном цикле «Из песен свободы».²⁷ В «Перекрестке утопий» два основных мотива: утверждение победившего класса —

В изверившейся, немощной Европе
Мы первые строители-вожди —²⁸

и обличение явных и скрытых врагов —

О, не плачьте зло и скупю,
Всё в душе вам все равно,
Все вы мертвы, все вы трупы
И схоронены давно.²⁹

«Революция как лавина раздавила фронт и создала тот замечательный эпос, которым нельзя было не увлечься», — писал в неопубликованных заметках Тихонов.³⁰ Это была та музыка, которую всем сердцем призывал слушать А. Блок. Рушились последние иллюзии, рушились книжные атлантиды. В творчестве Тихонова все громче звучит тема Востока. К Азии Тихонов возвращается постоянно, даже его герои обеспокоены положением дел на Востоке («Смерть бойца»).

2

Говоря о литературе на темы Востока второй половины 20-х годов, следует иметь в виду уже не столько историю идейного банкротства и художественного упадка буржуазной колониальной литературы, сколько рост литературы прогрессивной. Наряду с передовыми зарубежными писателями, такими, как Альберт Лондр, советские писатели усиливают внимание к социальной жизни стран зарубежного Востока. Не экзотические курьезы, как Г. Эверса, а неприкрашенная правда интересует Л. Никулина и Л. Рейснер, Л. Сейфуллину и С. Буданцева. О. Эрдберг показывает расстановку классовых сил в Китае, С. Алымов, используя и жизненные материалы и книжные источники, обличает английских колонизаторов, показывает, какое содержание вкладывают они в надпись на гербе

²⁷ Личный архив Н. Тихонова.

²⁸ Н. Тихонов. Из ранних стихов. «Юность», 1957, № 11, стр. 45.

²⁹ Личный архив Н. Тихонова.

³⁰ ЦГАЛИ, Архив Н. С. Тихонова, ф. 1172, оп. 1, ед. хр. 39.

своего короля: «Бог и мое право». Ошибки Б. Пильняка, старательно искавшего национальное своеобразие Японии в устаревших традициях и чуть ли не в геологическом строении почвы страны, и просчеты П. Павленко, утонченную свою наблюдательность направлявшего на описание отживающего, полулегендарного Востока, не меняли общей картины.

О, старый Киплинг, ты сегодня зря
Крутил победно тигровый свой ус!..
Последний сон приснится королю,
Сойдут гербы с мундиров и мошкет,
Прикованному к доку кораблю
Припомнится колониальный бред, —

писал С. Марков,³¹ декларируя наступательный пафос советских писателей о Востоке, в ряду которых видное место занимал и Н. Тихонов.

Творчество Н. Тихонова, оригинальное и своеобразное, органически усваивало положительные традиции своих современников и предшественников. В его стихах середины 20-х годов слышится отклик ораторской речи В. Маяковского («Америка»). В его творческую биографию входят имена Л. Рейснер и Л. Никулина, Б. Пастернака и М. Светлова. Были ему по душе и «бесстрашные оборванцы Конрада и Стивенсона», как назвал он героев этих писателей,³² порой нечетких в своих позициях, но воодушевленных свободолюбием и демократизмом.

В 20-е годы Тихонов основное внимание уделяет изображению внутренней жизни страны. Но постоянен его интерес к международным событиям. В книге «Поиски героя» (1927) поэт вновь, как и в «Браге», ведет нас по странам Европы и даже Америки, показывая революционную борьбу («Ночь президента»), гнет капитализма («Америка»). Если в «Браге» стихи, посвященные революционным событиям, получали порой мистическую окраску, то в «Поисках героя» автор дает четкие социальные характеристики. Развивается и тема зарубежного Востока. Особенно интересно стихотворение «Индийский сон» (1926). По-прежнему в Индии англичане, говорит поэт.

Певец усыпляет стихами базар,
Заливаясь о древности рас,
И стелется с крепости Гавинда Гар
Генеральский тигровый бас.

(1, 78).

³¹ «Красная новь», 1929, № 10, стр. 134.

³² «Красная панорама», 1928, № 12, 23 марта, стр. 14.

Но Сами, с которым в стихотворении мысленно встречается автор, вырос с 1919 года.

Во сне поневоле нет преград —
Мы встретились. Вместе сели мы,
Но тонкие губы его говорят:
«Я только что из тюрьмы...
Давно я отвык питаться подачкой,
Тиграм ручным разглаживать ворс,
Впервые я был посажен за стачку
В «Company Iron and Steelworks».
(I, 78).

Перед нами образ как бы выросшего за 6 лет Сами, представителя новой Индии, которая бастует на фабриках и заводах, — Индии, вступающей на путь активной борьбы за свое освобождение. Хотя размах национально-освободительного движения в Индии к 1926 году несколько ослабевал, в эти годы в стране усиливалось коммунистическое движение. В «Индийском сне» автор вспоминает о «9 Января» Индии, и это придает стихотворению еще более острый политический смысл. Ситуация классовой борьбы в Индии воспроизведена в стихотворении с публицистическим пафосом, образ Сами приобретает более конкретные черты по сравнению с поэмой 1919 года. Стихотворение свидетельствует о внимании автора к развитию Индии, ведь именно в 1924—1928 годы усиливается рост капитализма в Индии, строятся металлургические заводы, на одном из которых к тому времени работал Сами.

Национально-освободительное движение народов Востока продолжало разворачиваться в 20-е годы. Как расстрел в Амритсаре послужил поводом для написания «Сами», так последующие события в Афганистане, Индии, Китае неоднократно находили отражение в творчестве Тихонова. В «Афганской балладе» перед нами картина вооруженной борьбы афганского народа. 26 февраля 1919 года Аманулла-хан, возглавивший движение прогрессивных слоев в борьбе за независимость, провозгласил независимость Афганистана. Борьба эмира за независимость Афганистана являлась объективно революционной борьбой, Тихонов в своей балладе и показывает англо-афганскую войну как войну афганского народа против колонизаторов, которым дает только один, но характерный эпитет — «толстые» (через три года этим эпитетом он определит аллегорического трутня в стихотворении «Избиение трутней»). Поистине замечательно единоборство афганского крестьянина с захватчиком:

Он глазом каменным следит
Кривых вскадр полет,

Качнулся, меткой пулей сбит,
Разбойничий пилот.

За ним другой, еще за тем
Перевернулись в высоте...

(1, 54).

Эпитет «каменный» очень удачно передает и крепкий характер героя, и колорит местности. За ним стоит и окаменелость горя, тронувшего «жилищ обреченных полосы».

Откликом Тихонова на революционные события в Китае в 1925—1926 годах явился рассказ «Друг народа», посвященный Сун Ят-сену. Сюжет рассказа, действие которого происходит в 1907 году, прост: сыщик Ма Куай предлагает рыбаку Тзе Лу, чтобы тот выдал Сун Ят-сена. Тот колеблется: 5000 долларов — большие деньги. И вот заключительные строчки рассказа: «Пусть теперь будет по-твоему, — пробормотал Тзе Лу (обращаясь к Сун Ят-сену, — В. Ш.), — я вижу теперь, что ты истинный сын света, и друг народа, и восстановитель душ. Дай мне твои спички, я буду беречь тебя, я буду идти впереди и освещать дорогу, чтобы ты не споткнулся и не ушибся о камень, как ушибся этот проклятый лентяй Ма Куай — дохлая лошадь, — которого я утопил в канале сегодня вечером...» (2, 19). Рассказ этот, как и упоминавшиеся выше стихи, свидетельствует о детальном знании автором бытового материала. Вот, например, говорится о китайской семье, живущей на джонке: «Младший сын их Ян Цзы, только что научившийся ходить, бродил по лодке, привязанный за ногу к кольцу в каютной стенке» (2, 7). Или вот уголок улицы: «У лавок сидели важные купцы и смотрели, как дрессированные кузнечики сражаются друг с другом» (2, 9).

Автор подробно описывает жилища бедняков, лодчонки — собрание досок, соломы и грязи, знает и описывает китайские обычаи. Текст рассказа плотен и образен. Один из критиков, Н. Малинкин, имея в виду эту особенность стиля поэта, недаром отмечал полновесность тихоновского слова. О сыщике, например, говорится, что он подкован как лошадь серебром губернатора; сощуренные глаза китайца сравниваются с двумя черными палочками ванили. Автор использует символические сравнения; слепца, держащего в руках потухший фонарь, герой рассказа сравнивает с китайским императором, а зарево фонарей в городе кажется ему заревом великих наступающих битв.

Говоря о произведениях Н. Тихонова 20-х годов на зарубежные темы, следует помнить, что замыслы некоторых из них оказались неосуществленными, например замыслы сценариев

о событиях в Тавризе и о революции на Востоке. Тему зарубежного Востока Н. Тихонов развернет в послевоенные годы, когда получит возможность своими глазами увидеть жизнь Пакистана, Афганистана, Китая, Индии, Сирии.

3

Революционная ломка старого порядка, изменения всех сторон жизни, совершавшиеся под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции, были особенно ощутимы в Средней Азии. В феврале 1920 года был свергнут хивинский хан, в сентябре — бухарский эмир, затем созданы Хорезмская и Бухарская народные советские республики. В 1924 году были образованы Узбекская ССР, Туркменская ССР, Таджикская АССР, Кара-Киргизская автономная область. Постоянный интерес русской классической литературы к малым народам возрос в годы, когда реконструкция городов становилась не коммунальной, а политической проблемой, когда от голубых изразцов бухарских мечетей, лабиринта базаров и пестроты восточных одежд взгляд писателя переходил к рельсам Турксиба. Впрочем, это будет уже позднее, в конце 20-х годов, когда появляются путевые очерки Б. Лапина, З. Хацревина, З. Рихтер, Л. Славина, Л. Мартынова. В середине же 20-х годов перемены, происходившие в жизни, не находили еще отражения в литературе, если не считать литературы специальной, исторической и географической (И. Колубовский, Н. Архипов, О. Туманович). Как на архаический пережиток можно указать на вышедшие в 1922 году в Ташкенте «Туркестанские колониальные рассказы» Вас. Свешникова, уже в заголовке раскрывающие свою идеологическую направленность. Для этой книжки характерно незнание быта да и нежелание знать его, национализм — все русские изображаются как угнетатели, все местные жители как угнетенные. Упор на якобы полное невежество местного населения возвращал нас к «полковничьим рассказам» Н. Каразина.

Большинство произведений, посвященных Средней Азии, отражало события гражданской войны. Впервые ввел в советскую литературу Туркестанский край периода жестокой классовой борьбы Д. Фурманов («Мятеж»). Реалистическая струя в литературе о Востоке наиболее сильна в мемуарах, воспоминаниях, рассказах о гражданской войне, о борьбе с басмачеством, сохранившимся в глубинных районах довольно долго (В. Кропачев, «В Фергане»; А. Буйсний, «Красная Армия на внутреннем фронте», «Дело в кишлаке Хасан»; А. Сытин, «В песках Каракума», «Под южным солнцем», «Пришелец с Запада» и др.;

А. Листовский, «Последний поход»). Даже в 1928 году в альманахе «Туркменистан в стихах» основное место занимали стихи о войне (Н. Асеева, Ив. Галкина, П. Комарова). Остросюжетный роман П. Скосырева «Азиат» о борьбе с басмачеством, о формировании новой интеллигенции, изданный уже в 1931 году, обрывался на переходе героев к мирному труду.

Оставался еще предметом изображения и быт старого Востока. Так, Елена Зарт повествовала в «Восточных рассказах» (1926) о перепелиных боях, бездетных браках, играх наездников, о господстве баев и мулл и т. д. Ст. Кибальчич в романе «Ветры Азии» (1933) рассказывал и о ташкентских политических партиях, и о бухарских и хивинских джадидах, и о дехканах и движении Джунаид-хана в Хиве в 1915—1916 годах, посвящая свое повествование предреволюционному периоду, но почтенный жанр исторического романа уже не мог удовлетворить новые запросы.

Лишь немногие произведения пытались показать перестройку жизни на Советском Востоке, среди них прежде всего произведения национальных писателей Средней Азии (С. Айни, «Адинэ»; Лола-Хан, «Падающий минарет» и др.), появившиеся уже после опубликования резолюции ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925), в которой, в частности, говорилось о необходимости помочь развитию национальных литератур.

Развитие восточной темы в русской литературе представлялось необходимым, так как у многих народов Средней Азии еще только складывались традиции и создавались кадры национальных литераторов. Туркменский народ, двести лет хранивший в памяти стихи Махтумкули, был до революции на 99 процентов неграмотным. Республики Кавказа и Закавказья в силу ряда причин были в литературе более освещены.

Реалистический подход к кавказскому материалу, понимание своеобразия и особенностей восточной жизни были характерны для классиков XIX века — Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого. Но в наследство от литературы прошлого советские писатели получили и нарочитую романтичность, примитивную олеографию Марлинского, и версификаторские стилизации В. Величко. Реалистическая тенденция в литературе о Кавказе начала 20-х годов преобладала (М. Шагинян и др.), но еще не была кончена борьба ни с расистской идеологией Каразина—Гумилева, ни с современными стилизаторами типа А. Кусикова.

Тихонов вошел в литературу как автор «Орды» и «Браги» и в первую очередь как автор баллад о революции и войне. Фадеев и Шолохов, Федин и Багрицкий, писатели, пришедшие

с фронтов, продолжали заниматься военной темой. Будет разрабатывать ее и Тихонов («Военные кони», «Выра»). Но невозможно жить только прошлым. Жизнь идет вперед, эпитафия из Блока («и вечный бой») хорошо передавал устремления Тихонова тех лет.

В начале 20-х годов, в эпоху переустройства жизни, Тихонова более всего интересовали те области жизни, где борьба нового со старым была особенно острой и выражалась рельефно.

Большое внимание Тихонов уделял республикам Закавказья и Средней Азии. «Человек сегодняшнего дня меньше всего может быть занят миром комнаты. Целые области ждут поэта — например, его ждут великие путешествия», — говорил Тихонов в 1934 году с трибуны съезда писателей.³³ Но сам Тихонов еще до горьковского призыва знакомиться с трудовой жизнью страны, прозвучавшего в конце 20-х годов, совершает ряд путешествий в отдаленные районы. «Темами Востока я занимался с таким же прилежанием, с каким в детстве читал и писал о нем, еще не видя его. С 1922 года я присоединил к этой теме и тему Кавказа», — сообщает Тихонов (1, 9). В 1923 году он ездил в Новороссийск, написал первые стихи о Кавказе, цикл «Юг». Маршрут лета 1924 года — Армения — Тбилиси — Владикавказ — Новороссийск. В августе 1926 года Тихонов странствует пешком в пустыне Средней Азии, возвращается домой через Баку. Неутомимый путешественник, он стремится ввести в литературу новый жизненный материал.

Поиски новых тем сочетались с поисками новых средств выражения. Годы после выхода «Браги» были для Тихонова временем напряженных творческих исканий. Однако поиски нового зачастую были неудачны. Поиски формы и содержания должны идти не за счет подчинения одного другому — так говорил Тихонов в докладе о Пушкине в 1937 году, но не так было в 20-х годах. Ища новые пути, Тихонов порой нарочито суживал значимость своей работы:

Разведчик я. Лишь нагибаю ветки,
Стволы рубцую знаками разведки,
Веду тропу, неутомим,
Чтобы товарищ меткий
Воспользовался опытом моим.
(1, 68).

В этих словах — и высокий пафос первооткрывателя, и ложная романтика формальных исканий, зародившихся еще

³³ Н. Тихонов. О ленинградских поэтах. ГИХЛ, М., 1934, стр. 17.

в кружке «Серапионовых братьев». Чего стоят такие, например, «остранения» в неудачной поэме «Шахматы» (1923), как:

Люди на теплых животных хмурых,
Чье имя будет утрачено,
Землю скребут железом бурым
От медного моря до Гатчины.³⁴

Нелегко понять, что речь здесь идет о пахоте.

Подобные примеры (а их у Тихонова в те годы немало можно найти) подтверждают, что большой талант, направленный по ложному пути, сбивается с дороги.

Формальная усложненность вредит и некоторым стихам о Востоке. В стихотворении «Индия в Москве» (1923) читаем:

Курсант за словом слово гнет,
Он ненавидит слово: гнет,
Чужой язык — язык тенет,
Но он тенета разогнет...³⁵

Печатью неестественной звуковой и, главное, смысловой сложности среди других произведений Тихонова 20-х годов отмечен и цикл «Юг», вошедший впоследствии в книгу «Поиски героя». Об одном стихотворении из этого цикла Тихонов сообщал тогда же своему корреспонденту: «Посылаю вам большие куски стихов, которые я объединил общим названием: Большая вода (Море). В первой части дело идет о ликвидации белых, отнесенных к морю и доверивших ему свою дальнейшую судьбу, 2-я часть — воспоминательная: запорожцы — старая романтика моря и Пушкин — тень на берегу. Третья часть — современность, отдых после боев и начало труда: Республика ищет парусов и т. д.».³⁶ Но усложненная форма не позволяла четко реализовать замысел. В этом цикле, однако, интересно другое, автор пытается по-новому взглянуть на южные горы, море, дать исторически конкретные приметы времени и места. В стихотворении «Базар» — фигурируют социальные образы купца и батрака. Стихотворение «Море» оказывается не картиной природы, а размышлением на социальные темы:

Республика ищет парусов
Для тысячи направлений.³⁷

³⁴ Н. Тихонов, Собрание стихотворений, т. 2, ГИХЛ, М.—Л., 1932, стр. 179.

³⁵ Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы, 1938, стр. 62.

³⁶ ИМЛИ, Архив Н. С. Тихонова, II, 5040.

³⁷ Н. Тихонов, Собрание стихотворений, т. 1, «Прибой», Л., 1930, стр. 177.

Этот пример очень характерен для Тихонова, потому что даже в формальной изобретательности поэт не сводит поэзию к пустой игре звуков. Даже в самой сложной поэме «Шахматы» речь идет о революционной борьбе, революционное содержание его стихов и этих лет несомненно, не для мелкой драки готовил он оружие. Отрывок из «Писем о железе» построен на каламбуре: во всех предметах, говорит поэт, присутствует железо, даже в яблоке. Но глубокая мысль стихотворения — за этим формальным построением:

Не оттого ль, что в полной мере
Им дышат стены снизу до вершин —
Мне снятся битвы...³⁸

Сложный стих Тихонова не был ни туманным, ни отвлеченным. Тихонов писал поэту М. Юрину о Кавказе: «Вы живете в благословенном краю по части разнообразия сюжета, бытового и языкового. Вспомните, как питалась этим краем русская поэзия в XIX веке. Теперь же вы можете обогатить литературу и особенным подходом. Намеки у вас есть на это («Муша»). Вглядывайтесь в окружающее, но конкретно понимайте, образ отвлеченный нехорош уже тем, что к нему нужно идти, образ реальный сам валится на читателя, останавливает его».³⁹ В названном стихотворении «Муша» Юрин писал такие строки:

И опять этот мерный шаг
Шлифмал мостовых лицо.
— Влево! Влево держи, муша!
— Э-эй, хабарда, кацо!⁴⁰

За конкретность изображения и ратовал Тихонов. Конкретностью поэтического видения мира были отмечены уже первые его стихи. Один из критиков указывал, что даже в абстрактных поэтических ситуациях Тихонов находит конкретные образы. Вот как рисуется, например, появление бога —

Ной упал перед гостем ниц
И увидел, что гладок песок,
Что у гостя не было ног.⁴¹

«И чаек и рыбу перемешал» — такой строкой дает поэт представление о потопе.

³⁸ Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы. 1938, стр. 219.

³⁹ М. Юрин. Записки подававшего надежды. «Октябрь», 1929, № 8, стр. 125—126.

⁴⁰ М. Юрин. Половодье. Изд. «Красные восходы», Тифлис, 1925, стр. 62.

⁴¹ Н. Тихонов. Брага. Изд. «Круг», М.—Пб., 1922, стр. 95.

Об руку с конкретностью шла эпичность, отмеченная еще многими рецензентами «Браги» (Д. Выгодский, Я. Браун и др.). Именно на эти особенности стиха Тихонова указывал М. Горький, ратуя за включение Тихонова в антологию советской поэзии. Тяга Тихонова к эпосу должна была сказаться и в жанровом отношении.

Цикл «Юг» примыкает к поэме «Красные на Араксе», первому крупному произведению Тихонова о Кавказе, написанному в сентябре 1924 года в Новороссийске. Опубликованная в книге первой альманаха «Ковш» за 1926 год, поэма не встретила одобрения критики (статьи В. Дружина, А. Селивановского, М. Зенкевича и др.). Так, редакция «Звезды», публикуя одобрительную статью И. Оксенова о Тихонове, сочла нужным оговорить, что оценка «Красных на Араксе» представляется ей несколько преувеличенной. Между тем в поэме, написанной усложненным стихом, Тихонову удалось передать высокий «пафос пограничности» (выражение И. Оксенова) в советском Закавказье. Уже само название поэмы характерно своей политико-географической определенностью. В первой главке — формула поэтического задания:

Зажми слова и шпоры дай им,
Когда, перегибая нрав,
Ты их найдешь, упорств хозяин,
В чужом упорстве прочитав,
В несытой и коричневой
Лавине на горах,
В гремучем пограничнике,
Как молодой Аракс,
Где в звездном косоглазии,
Давясь тишиной,
Предплечья старой Азии
Качались надо мной.

(I. 519).

«Шпоры дай» — отзвук кавалерийского прошлого, которое не будет забыто вплоть до «Двух потоков». «Упорств хозяин» — авторская самохарактеристика. Характерна краткость выражений, в связи с этим нагнетание образов и опущение отдельных синтаксических членов, усложняющее стих. Например, в вышеуказанном отрывке Тихонов говорит:

В гремучем пограничнике,
Как молодой Аракс, —

хотя точнее было бы сказать: пограничник, гремучий, как Аракс (если согласиться, что слово «гремучий» подходит здесь).

Интересно, что в поэме, как нигде до того у Тихонова, показана реальная природа: барс, волк, тополь, целая глава посвящена тутовому дереву. Любовь к кавказской природе, к мелочам быта населения сказывается «невзначай» и в сравнениях.

Показывая распространение социализма в Азии, Тихонов допускает в поэме характерную для него в 20-е годы ошибку — нотки мессианства, звучавшие в «Браге», слышны и здесь. Хотя в таких произведениях, как «Сами» и «Афганская баллада», Тихонов отражает национально-освободительную борьбу народов Азии, в «Красных на Араксе» зарубежная Азия изображена пассивной, так как основное внимание автора уделено проникновению в нее новых идей извне —

Где же ты, Азия? Азия согнута,
Азия загнана в бочку. . .

(I, 522).

... в Азию входим мы.

(I, 524).

Но, как писал Тихонов С. И. Вашенцеву, «Красные на Араксе» были только «эскизом»⁴² к более значительному произведению Тихонова этого периода о Кавказе, поэме «Дорога» (1924). Поэма «Дорога» и книга рассказов «Рискованный человек» заслуживают особого разговора. Но прежде остановимся на повести «Вамбери», написанной в феврале 1925 года и сочувственно отмеченной критикой (Инн. Оксенов).

Герой повести Вамбери — известный путешественник по Азии во второй половине XIX века. Почему Тихонова привлекла история именно Вамбери, а не загадочная судьба Виткевича или путешествия Филиппа Ефремова или, если уж речь зашла о Бухаре, странствия П. И. Демезона и Н. В. Ханыкова, побывавших в Бухаре за 20—30 лет до Вамбери? «Есть люди, не созданные для покоя; им как воздух требуется неустанная деятельность, и они не могут быть счастливы без волнений. Я лично принадлежу к этой категории людей», — писал о себе Вамбери.⁴³ Уроженец Венгрии, сын еврейского бедняка, он стал виднейшим филологом-ориенталистом, знатоком множества языков; хромым мальчик стал выдающимся путешественником благодаря целеустремленности и упорному труду. Поэту героических баллад, Тихонову

⁴² ИМЛИ, Архив Н. С. Тихонова, II, 5046.

⁴³ Вамбери. Моя жизнь. М., 1914, стр. 398.

пришлась по душе героическая целеустремленность Вамбери, еще в юные годы решившего пройти в Азии по запретным для европейца местам, увидеть и Герат, город «ста тысяч садов», и мечеть Имам-Риза в Мешхеде, и одиннадцать ворот, и гробницу Богаэддина в Бухаре. По материалам его книг Тихонов и создавал свою повесть.

Прежде всего «Вамбери» должен быть выделен из массы так называемой приключенческой литературы. По материалам действительно необычных приключений Вамбери можно было бы сделать обычный авантюрный роман, используя, например, его доклад на заседании Лондонского географического общества о паломничестве в Хиву, Бухару и Самарканд. Однако Тихонову было важно не столько дать интересное чтение, сколько показать героизм исследователя. Если в книге Э. Пименовой «Жизнь и приключения Вамбери» (1928) мы впервые знакомимся с Вамбери-подростком, то Тихонов дает историю и его ранних лет, поучительную историю формирования твердого характера. Характерны «поправки» Тихонова. Так, в повести несколько иначе, нежели в книгах Вамбери, освещается эпизод с афганцем. Вамбери, зная восточные языки, притворился странствующим дервишем, так как только таким образом он мог проникнуть в запретную для европейцев Бухару, где незадолго до этого были казнены англичане Стоддарт и Конолли. Приставший к каравану афганец, подозревая в Вамбери европейца, пытался разоблачить его. В конце концов, спутники Вамбери вступились за него, и афганец отстал. У Тихонова введена придуманная сцена — в бреду Вамбери просить пить, но — на каком языке? Он не помнит. Очевидно, на одном из европейских, так как афганец, оказавшийся поблизости, говорит: «Пей. . . в Бухаре ты уже не будешь пить, дервиш» (2, 48). Вамбери, по-видимому, разоблачен, но в неожиданной стычке с разбойниками афганец гибнет. Этот эпизод лишний раз подчеркивает опасность путешествия, а следовательно, и героизм Вамбери. Интересно, что впоследствии при переработке повести автором изменений в тексте почти не было произведено, но важная сцена с афганцем подверглась сокращению и в силу своей лаконичности стала еще более драматичной. Некоторые факты из детских лет Вамбери также даются Тихоновым измененно, чтоб подчеркнуть в мальчишке волевое начало. Хромой Вамбери, страдающий от насмешек мальчишек, приходит на могилу отца и дает слово преодолеть свой физический недостаток. В книге В. Тренина и Н. Харджиева «Приключения Арминия Вамбери, описанные им самим» (1931), составленной ими, как они указывают в послесловии, из трех книг Вамбери, говорится так: «В порыве оскорбленной гордости

я переломил костыль над могилой отца и пошел домой». ⁴⁴ У Тихонова же дается целая сценка, причем автор призывает отца в свидетели, кто сильнее, он или костыль.

Многое из воспоминаний Вамбери Тихоновым опущено, материал более плотно сконцентрирован по главам, благодаря чему выделены важные эпизоды, например встреча с крестьянином, рассказывающим об истории мадьяр. Ряд событий варьирован, например дружба Вамбери с Песпеки. Некоторые эпизоды сдвинуты в повествовании. Ряд эпизодов введен Тихоновым, например встреча с Якуб-Ханом, беседы с доктором Бимзештейном. Все это обрисовывает увлекательный и гордый образ, к тому же ведь и повесть была написана по совету С. Я. Маршака для юношеского журнала «Новый Робинзон» (где сотрудничали также Б. Житков, Е. Данько, Н. Дидакторская). ⁴⁵

Романтическую приподнятость образу героя сообщают стихотворные эпиграфы Тихонова к главам. Как бы прологом к повести служит поэтическая притча о воробье, который сам учился летать и так хотел взлететь и увидеть свет, что «не заметил, как взлетел, и прозевал обед». Но

Он всюду был, он был везде,
На что ему обед,
Когда он видел всех людей
И всем кричал привет.

(2, 20).

Перед второй главой рассказывается о коне, который тоскует по дальним странам. И, наконец, о самом герое: он

Точно конь и воробей,
Всех быстрее и всех скромней, —
Настоящий человек.

(2, 40).

Образность языка Тихонова (как будто автор идет об руку с героем — так все зримо!) особенно очевидна при сопоставлении эпизодов его повести с текстом Тренина и Харджиева. «Нельзя передать словами, с каким чувством я переступил порог родного дома, имея при себе похвальный лист, в котором моя фамилия была обозначена крупными золотыми буквами», — говорится в «Приключениях». ⁴⁶ А вот как тот же эпизод передан у Тихо-

⁴⁴ Приключения Арминия Вамбери, описанные им самим. Изд. «Молодая гвардия», 1931, стр. 22.

⁴⁵ Работа Н. Тихонова как писателя, чьи произведения входят и в юношеские библиотеки, заслуживает особого рассмотрения.

⁴⁶ Приключения Арминия Вамбери, описанные им самим, стр. 20.

нова: «Когда он увидел в первые каникулы ивы своего родного городка, он торжественно показал им, развернув так, чтобы видел весь пустырь, свой похвальный лист, где было написано золотыми буквами его имя» (2, 24). Запоминаются читателю и доктор Бимзештейн, похожий на камбалу, которой приделали неожиданно ноги, и то, что Вамбери был пропитан бытом Азии, как его одежда запахом верблюда, и то, что у него было в годы учения «дикое произношение и честное упорство».

Наряду с целеустремленностью, упорством Тихонов отмечает также в Вамбери искреннюю преданность делу (он не принял службу у султана, так как состоял, по его словам, на службе у человечества), гуманность в отношении к местному населению. «Никто мне не заплатил за мои лишения и седые волосы. Но у меня душа исследователя», — говорит Вамбери. И еще: «А почему, Вамбери, вы вернулись живым, — вы не думали об этом?» — спрашивают его после возвращения. «Думал, — сказал Вамбери, — я вернулся живым потому, что пошел с чистым сердцем...» (2, 55). Вамбери пошел с чистым сердцем, а не с крестом и мечом, как колонизатор; он изучает историю мадьяр, выходящих из Азии, он мечтает о том, что через сто лет здесь, по его путям, пройдет паровоз, его интернационализм подчеркивает Тихонов.

Среди разнообразных наблюдений Вамбери в Средней Азии обращает на себя внимание его сдержанное восхищение восточной поэзией: «У обитателей киргизской палатки более склонности к поэзии, чем у членов образованного общества в Париже или Лондоне», — писал Вамбери,⁴⁷ обнаруживая уважение к культуре народов, которые считались в то время у «господ европейцев» «полудикими ордами кочевников и грабителей». Но не эта черта стала основной в образе тихоновского Вамбери, хотя Тихонов мог бы сделать его гуманистом и поэтом. Д. Егоров в предисловии к упомянутой выше книге Э. Пименовой характеризует Вамбери как защитника слабых и угнетенных, в том числе восточных народов, подавленных европейским империализмом. Нет нужды разбирать здесь, насколько может быть верна эта характеристика по отношению к историческому Вамбери, но Тихонов мог бы сделать из Вамбери героя, оправдывающего характеристику Егорова, тем более, что венгерская революция 1848 года оказала влияние на Вамбери. Или — противоположный вариант. «Соперничество русских с англичанами в Средней Азии» — так названа XXIV глава книги Вамбери «Путешествие по Средней Азии». Столкновение интересов цар-

⁴⁷ А. Вамбери. Очерки Средней Азии. М., 1868, стр. 323.

ской России и Англии в Азии постоянно интересовало Вамбери, причем он занимал проанглийскую позицию (есть версия, что он был английским шпионом). И Тихонов мог бы изобразить в лице Вамбери защитника интересов английских империалистов, и это не было бы, по-видимому, натяжкой.⁴⁸ Но Тихонов воплотил в образе Вамбери положительные черты ученого и путешественника, исследователя Азии.

Интересно, что Юлиус Фучик в одной из своих статей о Средней Азии также дает положительный образ Вамбери как ученого и путешественника. «Это был человек, который, волоча свою хроную ногу, сумел не отстать от своих мыслей, спешивших из Венгрии, его родины, на восток... Арминиус Вамбери не был шпионом. Он был ученым по призванию и слишком серьезным ученым для того, чтобы его удовлетворяла кабинетная наука».⁴⁹

Повесть, свидетельствующая о внимании Тихонова к странам советской Средней Азии и дающая положительный образ ученого-исследователя, интересна и подходом к изображению восточных стран. Это изображение, разумеется, обусловлено книжным материалом источников, но все же интересно, что Тихонов дает в «Вамбери» реалистические картины трудной и бедной жизни среднеазиатских народов, далекой от экзотических сказок. Вамбери думал, «что Восток — это земной рай, где под пальмами живут красивые и веселые народы, а здесь перед ним лежала или соленая пустыня, или пустыня без соли; развалины городов и каналы, полуобвалившиеся и запущенные, походили на кладбища» (2, 35—36). Вамбери говорит: «Там только рабы и деспоты. Нищета и пустыня. Подождем лучших времен» (2, 55—56).

Если в «Сами», «Афганской балладе», «Индийском сне» Тихонов полемизировал с олеографическим изображением Востока на зарубежном материале, то в «Дороге» и «Рискованном человеке» он борется за реалистическое изображение Кавказа и Средней Азии.

В поэме «Дорога» Тихонов выступает против экзотической легенды о безглазольном и немом Востоке. Возле Кировабада можно увидеть мавзолей великого Низами, но от старой Гянджи не осталось даже развалин, они погребены под песком, вы не

⁴⁸ «Большая советская энциклопедия» (1951) свидетельствует, что деятельность Вамбери в области ближневосточной политики служила интересам Англии и была враждебной России. «Британская энциклопедия» говорит о Вамбери сдержанно: проявлял внимание как политик к продвижению России в Центральной Азии.

⁴⁹ Ю. Фучик. Избранное. Гослитиздат, М., 1955, стр. 417.

услышите колокольчиков караванов, разве только свист реактивного самолета. . . Но в 20-е годы экзотическая традиция была сильна. Г. Санников, печатая осенью 1925 года в «Красной газете» очерки о новой Персии, в той же газете помещал стихи о Кавказе, в которых декларация новой жизни заслонялась образами экзотического быта:

Там тихая и скромная Джәмиле,
Сорвав позорную чадру,
В борьбе упорной,
В труде обильном
Теперь нам преданный и верный друг. . .
И часто где-нибудь в глухом духане,
Беседуя с находчивым кинто,
Я примирялся с тем,
Что жизнь обманет.
Как это пьяное вино.⁵⁰

Подобных «откровений» мы не найдем в кавказских стихах Тихонова. «Я из породы спорщиков», — писал он в стихотворении «Кольцевая почта»; он продолжал спор с колониальной традицией. По удачному выражению А. Амстердама, копыта тихоновских коней из «Орды» топтали традиционную романтику, эстетское представление о Кавказе, закрепленное, в частности, в стихах К. Бальмонта («Грузия») и В. Брюсова («В Тифлисе»). Тихонов предвосхищал Маяковского и Асеева, разрушая демоническую романтику Кавказа.

Протестуя против схематизма старой «романтической» поэмы, Тихонов рассказывал впоследствии: «Поэма старого образца возникала из пейзажа. Открывались, скажем, перед нами сначала горы, леса, скалы (примерно), и вдруг появлялись люди: всадник, девушка. Раньше шло описание, потом рассказ, всадник влюблялся в девушку с первого взгляда, и поэма развертывалась уже как по рельсам, катясь к счастливому или несчастному концу. Вот этой схемой мне и не хотелось пользоваться».⁵¹

Отсюда новый принцип построения: поэма «Дорога» задумана как путевой дневник действительного путешествия автора по Военно-Грузинской дороге от Тифлиса до Владикавказа в 1924 году.

В каждой главке действительность рассматривается под новым углом зрения, и это разнообразие в изображении дороги свойственно всей поэме. Она состоит из ряда тематически

⁵⁰ «Красная газета», вечерний выпуск, 1925, № 307, 20 декабря.

⁵¹ «Литературная учеба», 1930, № 5, стр. 93—94.

самостоятельных разделов, благодаря чему обширному содержанию сообщается краткость, к которой сознательно стремился автор. Две главки посвящены воспоминаниям о гражданской войне в Осетии, что увеличивает тематическую широту поэмы. Тихонов вводит в поэму исторические факты, не использованные еще в литературе, говорит и о борьбе керменистов, и о деятельности в Дигории Симона Такоева, и о меньшевистском восстании Челокаева.

«Все расскажу откровенно, чтоб мог ты всю истину ведать» (Одиссея, п. XIV), — обещает он в эпиграфе, предпосланном первой публикации поэмы,⁵² и в этом — и пародирование прежних эпических поэм, и серьезное обязательство дать реалистический рассказ. Этот рассказ поражает обилием впечатлений, «там все, что хотите — и города, и звери, и люди, и горы, и времена года».⁵³ Он проникнут пафосом познания жизни. Почти одновременно с работой над «Дорогой» Тихонов писал П. Н. Зайцеву: «Я шатался по многим дорогам и видел целые миры — без преувеличения, что мы знаем, сидя на Севере, о езидах, молканах, хевсурах, сванах и пр. и пр. Темы здесь валяются всюду... Я проходил по 35 верст пешком по пересеченной местности, спал на земле — и набирался впечатлений».

В первой главке говорится «о городе Тифлисе, о его двойной душе». Тифлис —

То хвастал пышной тканью
Или зурной хвалебной,
То падал в серпной бане
Сюпом воды целебной,
Сбегая с головы
Прокипяченной дрожью
На каменные швы
У моего подножья.⁵⁴

Таким Тифлис (Тбилиси) можно было видеть и сотни лет назад, с тех самых пор, как знаменитые серные источники дали название городу. Но поэт вносит поправку в строй лавчонок и «быйчий топот харчевен». Галстук пионера, расписные плакаты — приметы нового на каждом шагу.

«Двойная душа», «двойная правда» Тифлиса — это противоречия старого и нового, а вовсе не выражение иронического отношения к жизни, как считает Б. Соловьев.⁵⁵ Альберт Сыркин

⁵² «Ковш», 1925, № 2, стр. 27.

⁵³ Письмо Н. Тихонова П. Н. Зайцеву (ИМЛИ, Архив Н. С. Тихонова, II, 5047).

⁵⁴ Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы, 1938, стр. 398.

⁵⁵ Б. Соловьев. Поэзия и жизнь. Изд. «Советский писатель», М., 1955, стр. 147.

в сборнике очерков о Средней Азии («Под восточной звездой») писал о «двух Ташкентах»; о «красном» и «сером» Ташкентах писал Эгон Эрвин Киш («Изменившаяся Азия»). Противопоставление типа «Чингиз-хан — совнархоз» выдвигались самой жизнью. Тихонов, показывая черты старого Кавказа, противопоставляет им новый Кавказ. «Тифлис — странный город, — пишет Тихонов в набросках поэмы. — На его улицах можно одновременно увидеть тысячеголовое стадо овец и великолепный гоночный автомобиль, рваный халат кочевника с доисторическими вышивками и парижский туалет... Стадо баранов перегоняют через город... Идут бараны, и щелкают бичи под музыку трамваев».⁵⁶ Последнее обстоятельство так поразило Тихонова, что баранов, идущих через город, он ввел и в один из рассказов.

В поэму врывается стук пневматических молотков на берегу Куры, где строится первая в Закавказье электростанция, проект которой выдвигался еще в 1907 году, но смог быть осуществлен только в 1924-м. «Здесь доблесть заново свежа», казалось бы, здесь автор и скажет в полный голос о второй правде, о правде сегодняшнего дня, особенно наглядной именно здесь. «В Земо-Авчалах, — пишет Тихонов в примечаниях к поэме, — рядом со старинным монастырем, где жил лермонтовский Мцыри, ведутся работы по электрификации Куры. На работах занято 1500 человек. Здесь можно встретить и послушников, убежавших из монастырей и сбросивших монашескую одежду». Этот замечательный факт Тихонов дает только через литературное сопоставление, его мцыри говорит:

Оставив подрясник
На белых страницах,
Я выпал из басни,
Чтоб здесь повториться.⁵⁷

Сопоставление сильное, но стройка показана лишь в литературном опосредствовании, а не сама по себе, как это будет сделано Тихоновым в рассказе «Симон-большевик». Все же — и это безусловная заслуга автора — «Дорога» явилась первым литературным откликом на строительство Загэса, к тому же наиболее ценным в художественном отношении, с которым не могут идти ни в какое сравнение такие, например, произведения, как «Загэс» Б. Смиренского. Уместно вспомнить, что первое значительное художественное произведение о социалистическом строительстве на Кавказе — «Гидроцентральный» М. Шагинян — было написано лишь в 1931 году.

⁵⁶ ИРЛИ, Рукоп. отдел.

⁵⁷ Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы, стр. 402.

В произведениях Тихонова 20-х годов противоречивость действительности подается порой излишне экстравагантно. В стихотворении «Тишина» (1925) встречаем, например, такое сопоставление:

А на востоке мычанье стоит,
Встали стада всланкие —
Езидов стада это, всякий езид
Дьявола чтит, как владыку.
Рядом шатер со звездою простерт,
Загса шатер основался —
Так втихомолку здесь дьявол живет
Через дорогу от Маркса.⁵⁸

Подобные сопоставления легко заслуживают упрек в поверхностности, прозаизации. Но это отчасти объясняется полемикой с литературной традицией. Вот автор въезжает в Дарьяльское ущелье, воспетое русскими поэтами-романтиками. За Крестовым перевалом — ослепительно-белые пятна снега на вершине Куро, и серебряная Байдарка в долине. И, наконец, — Терек, но не тот, что прыгает с косматой гривой на хребте; спутница автора, Ирония, снижает романтические образы:

И вот уж под тучей холщевой,
Где беглые сосны висят,
Над Терека громом дешевым
В аулах пасут поросят.⁵⁹

И уж совсем не в духе романтической поэзии обращается Тихонов к Казбеку; эти строфы напоминают «Тамару и Демона» В. Маяковского, только Маяковский не может не восхититься «красотой нетроганой», Тихонов же лишь полемичен.

В работах о Тихонове ставили порой ему в упрек его позицию в «Дороге» якобы стороннего наблюдателя. В самом деле, он заявляет о себе: «я современья соглядатай», «я стою за ветер, против духоты». Действительно, в этих словах идейная позиция автора абстрактна. Но ее нужно искать не в отдельных строчках, а в общем пафосе поэмы. Тихонов боролся за правдивое изображение действительности.

В полемике с экзотическим представлением о Кавказе играют роль и конкретный географизм, и смешение высокого стиля с прозаизмами, и прямое отрицание традиционных литературных образов, к примеру: «...довольно звезд лелеять ворох на поэтическом шесте». Но все это затрудняет язык поэмы. Характерна одна из поправок автора. В первом варианте эпизода в Паса-

⁵⁸ Там же, стр. 97.

⁵⁹ Там же, стр. 412.

науре было сказано: «закрыл окно, задул свечу», потом строка была усложнена: «задул окно, закрыл свечу».⁶⁰ Тихонов обращается к хевсурскому медвежонку: «Довольно темнотой свистеть», но сама эта фраза темна. Распространение революции дается через эксцентрическое сопоставление с географической картой, использованной как бумага при бритье:

Как много стран намыленных
Ждут очереди бриться.⁶¹

Длинные фразы, перебивающие строки, перебои в музыке, неточное и непоследовательное чередование рифм, точные, но неожиданные эпитеты, сравнения и метафоры из разных смысловых рядов, метонимия и отдаленные сравнения — во всем этом не было, однако, «зауми» Хлебникова и зыбкости Пастернака. «Никакого жира не признаю на словесных мускулах. Слова должны быть как боксеры — выдержаны на диете бойца».⁶² Это было написано Тихоновым С. И. Вашенцеву в то время, когда критики считали, что Тихонов запутался в формальных ухищрениях. Пережив после «Браги» увлечения в поисках новой формы, Тихонов обещал в письме С. И. Вашенцеву в 1923 году: «Новые стихи будут просты и мускулисты»;⁶³ «В двух словах мои задачи: ясность и точность, вернее простота и точность».⁶⁴

Это было сказано о «Дороге», а в «Дороге» читаем:

... запутав,
Швыряю эти строки
Любителям на шею.⁶⁵

Явная борьба двух противоположных тенденций!

При всем том, хотя язык поэмы и страдает излишней усложненностью, переборами в звучании стиха, нарочито заставляющими читателя «спотыкаться», порой прорывается неожиданный для Тихонова лиризм. Неправ был М. Зенкевич, когда писал в рецензии о поэме, что разорванная, приближающаяся к беспредметности, лирическая форма мало подходит к эпическому

⁶⁰ ИРЛИ, Рукоп. отдел.

⁶¹ Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы, стр. 405.

⁶² ИМЛИ, Архив Н. С. Тихонова, II, 5046.

⁶³ Там же, II, 5047.

⁶⁴ Там же, II, 5046.

⁶⁵ Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы, стр. 409.

дарованию Тихонова.⁶⁶ «Дорога» примечательна еще и тем, что в ней стих поэта становится лиричным:

На Север! Там одна простая
Душа волнует жизнь мою,
Под теплый дождь лицо подставив,
Она смеется мне на Юг.⁶⁷

Лирично звучит и обращение к встреченной семилетней осетинке, раздумье о ее судьбе. «Дорога» менее сложна, чем стихи 1923 года, и сложность ее вызвана стремлением к точному и обновленному стиховому языку («язык не тот, слова не те», — пишет Тихонов в поэме).

Трудный язык поэмы и излишнее внимание автора к полемической дискредитации романтических представлений о Кавказе обусловили отрицательные оценки некоторых критиков. А. Селивановский писал в 1927 году, рецензируя сборник поэм Тихонова, что «Дорога» — лишь плохо связанные путевые впечатления, что усложненный стих оставит поэму непрочитанной в рабочих библиотеках.⁶⁸ Ю. Добранов два года спустя называет «Дорогу» безобидной игрушкой, и даже в 1939 году Ан. Тарасенков называет «Дорогу» в целом неудачной,⁶⁹ хотя в исторической перспективе он мог бы более правильно оценить ее идейно-художественную значимость.

В противовес этим критикам мы хотели бы подчеркнуть особое значение «Дороги» для Тихонова как нового достижения в его творческом развитии. «Дорога» опровергает мнение, будто первые путешествия Тихонова были лишь бегством из мещанского мира «средневековья на дому», лишь «охотой к перемене мест». В «Дороге» Тихонов обращается к широкому реалистическому изображению жизни Кавказа (само название поэмы переосмысливается как «дорога» к новой жизни). В поэме отчетливо звучит лирический голос автора, известный шаг вперед знаменует умелое сочетание поэтической речи и прозаизмов, введение разговорных интонаций — все это также нужно поставить в заслугу Тихонову. В «Дороге» был затронут ряд тем, к которым Тихонов вернулся в последующие годы (в произведениях «Клятва в тумане», «Симон-большевик» и др.). В «Дороге» появляются предпосылки нового взгляда на природу Кавказа, намеченные в поэме «Красные на Араксе», в то время как в цикле «Юг» Тихонов замечает красоту природы лишь для того, чтобы

⁶⁶ «Печать и революция», 1927, № 5, стр. 213—214.

⁶⁷ Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы, стр. 409.

⁶⁸ «Молодая гвардия», 1927, № 7, стр. 187.

⁶⁹ «Книга и пролетарская революция», 1939, № 3, стр. 148.

иронически ее «снизить», сравнивая облако с распоротым бракованным тюком ваты, и т. д. «Разве не молодостью и грубоватым романтизмом заполнены дорожные дневники Тихонова, где друг с другом запросто беседуют Казбек, задорные комсомольцы и тарелки для бритвы», — удачно заметил И. Эренбург в 1925 году.⁷⁰ Впоследствии Тихонов даст в «Стихах о Кахетии» величественную картину Кавказа во всей ее широте. Свое дальнейшее развитие приобретает тема дружбы народов, затронутая в период работы над «Дорогой», в незаконченных очерках «Хай-ястан и Картавела».

«Дорога» останется волнующим литературным документом 20-х годов с ее пафосом нового. По существу, Тихонов заново «открыл» для русской поэзии Военно-Грузинскую дорогу. Переосмысление литературы прошлого было необходимо, Тихонов не мог уклониться от полемики с ней, от поправок к ней. Бесчисленные столбы электропередачи, идущие по скалам, говорят о переменах на Военно-Грузинской. В Солнечной долине создается Дарьяльское водохранилище, и Терек уходит в туннель. Предчувствие больших перемен на Кавказе пронизывает тихоновскую «Дорогу». Впоследствии Тихонов будет постоянно развивать начатую в ней тему нового Кавказа, Кавказа тех дней, «когда на Ингури будут царить автомобильные гудки, черный холод туннеля пройдет под окаменевшими страстями великого хребта и теплое зарево гидростанций пленит изумрудное ночное небо Местии...» (2, 117).

4

Борьба с ложнромантическим подходом к восточному материалу, неоднократно декларированная Тихоновым («Оправдание Востока», 1926, и др.), приобретала общественно-политический характер, особенно если речь шла о Средней Азии.⁷¹

Республики Средней Азии переживали новый период своей истории, а между тем реалистическими произведениями о современном Востоке литература, как указывалось, была бедна, зато «восточный трафарет», перекочевавший к нам с Запада, все еще сохранялся. Он присутствовал даже в таких произведениях, как альманах «Советская страна», призванный отражать сегодняшний день народов нашей страны. Даже в 1928 году в альманахе «Туркменистан в стихах», изданном в Ашхабаде, были перепе-

⁷⁰ «Красная газета», вечерний выпуск, 1925, № 313, 28 декабря.

⁷¹ Жизнь Кавказа и Закавказья была все же более полно освещена в литературе.

чатаны дореволюционные «Восточные мотивы» К. Липскерова, к тому же открывающие сборник (может быть, для контраста с современностью?).

Есть недостатки и в изображении Востока Г. Санниковым, наиболее знакомым с современным материалом и имевшим ряд достижений в разработке темы Востока. Написанный им в 1925 году «Сбор винограда» оказался узко-лирической поэмой. Многие стихи этих лет являются «подражанием персидскому» и объединены в цикл «Пески и розы», названием (и не только им) напоминающий цикл Липскерова, но не противопоставленный ему. О тяжелом прошлом говорят стихи «Хорезмский оазис», «За ковром», «Персидский ковер», «Горный осел». Но лишь снятие чадры дает черточку новой жизни.

Наряду с сохранением экзотической тенденции характерным было то, что для некоторых поэтов Восток представлялся не новым материалом, который нужно было ввести в поэзию, а лишь экраном для проекции чувств. «Персидские мотивы» С. Есенина надолго остались в русской поэзии выдающимся лирическим циклом, но их название условно; к реальной Персии, что отмечалось не одним исследователем (С. Вельтман, В. Эберман, А. Болотников), эти стихи имеют отдаленное отношение. Когда поэтическая личность мелка, остается только набор орнаментированных фраз. Один из примеров — «Чайхана» А. Чачикова, о которой можно судить уже по вступительным строчкам, по названиям стихов: «Адис-Абсба», «В руке шаира прыгает калем», «Слоны, нагруженные хлопком», по списку непонятных восточных слов, который пришлось приложить к стихам. Бессодержательна книжка М. Гинзбурга «На Восток». Вас. Наседкин даже в сборнике 1931 года «Ветер с поля» описывает экзотический, а потому нереальный Самарканд. «Долгое время быт и природа национальных республик изображались случайно посещавшими их писателями, изображались под тем соусом, который мы иронически называли экзотикой», — вспоминал Тихонов.⁷²

Дискредитация «романа приключений» являлась актуальной задачей. В 1927 году вышел в свет роман А. Адалис и Н. Сергеева «Абджед-хевез хютти...», который начинался реалистическим описанием поездки двух русских по Средней Азии, но затем, оправдывая свой подзаголовок «роман приключений», наполнялся типичной авантюристкой. Герои романа Козодоевский и Щеглов попадали в глубине Азии в республику прокаженных, неспроста вспоминая Райдера Хаггарда, и экзотические приклю-

⁷² Н. Тихонов. Мерило нашей работы — наши книги. «Литературный Ленинград», 1935, № 46, 8 октября.

чения заслоняли намеченные авторами социально-политические черты жизни Востока. В том же 1927 году в журнале «Красная новь» был напечатан роман С. Буданцева «Саранча», в котором борьба с саранчой связывается с борьбой за переустройство Туркестана. Однако основное внимание автор уделит описанию похождений растратчиков из саранчовой комиссии.

Даже такой, казалось бы, непритязательный роман, как «Врата Багдада» (1928) Хаджи-Мурата Мугуева, в основу которого положено реальное историческое событие, облекается в специфическую «экзотическую» обложку.

Задачей борьбы с экзотикой и был вдохновлен автор «Рискованного человека». В «Рассказе с примечанием» компрометируется ложноромантическая тема приключений на Востоке. Тихонов написал рассказ не с эпилогом, а именно с «примечанием». Этот прозаизм еще более проясняет «антиромантический» замысел автора. Антиэкзотическая направленность особенно очевидна в рассказе «Шесть туманов».

Но если пафос книги «Рискованный человек» — в борьбе с экзотикой, то это не значит, что идейный ее замысел лишь в этом; ее идейно-тематический кругозор широк. В 1923—1929 годах Тихонов в ряде произведений намечает образы своих современников, например образ комиссара Ракова в поэме «Выра» (1927). В книге «Рискованный человек» Тихонов стремится показать людей, преобразующих Восток. Путешествуя по Кавказу и по Средней Азии, Тихонов собирает богатый материал для рассказов. Его интересует все — и природа, и бытовые подробности, и прежде всего люди: ведь борьба с экзотикой велась во имя утверждения реалистической литературы.

Одним из результатов странствований писателя по Туркмении в 1926 году был рассказ «Бирюзовый полковник», в котором дан образ старого офицера Ведерникова, увлеченного мыслью о преобразовании окрестностей поселка Бирюзового. «Ночь. Окурки уже лежат рядом с переполненной пепельницей. Большой альбом полковника раскрыт. Записки требуют исправления, исправления — примечаний. Тени великих художников стоят за спиной Ведерникова. Один только первый лист свободен от сплошного текста. Он несет на себе тяжесть эпитафия: самое дорогое существо в мире — рабочий коммунист, самое дорогое вещество здесь — вода, посмотрим что могут сотворить эти две силы за сравнительно короткий срок. Над эпитафием название: „Схема в виде рассказа или будущее Бирюзовского поселка через 25 лет“». ⁷³ Ведерников посылает свой проект в Москву, ве-

⁷³ Н. Тихонов. Рискованный человек. Изд. 2-е, «Издательство писателей в Ленинграде», 1932, стр. 20.

рит в его осуществление. Его увлечение — не прихоть одиночки, в образе Ведерникова автор показывает одного из представителей старой интеллигенции, перешедших на службу революции. «Откуда началось невероятное увлечение полковника Ведерникова?.. Была сделана специальная ревизия души. Оказалось, что до революции пустыни были пустынями, тишина — тишиной, и ничего не предвиделось, не от чего было даже вести счет времени... И это кончилось. Теперь он раскрыл красноармейцам книгу, которая перетряхнула его самого. Политграмма вернула покой ему и равновесие».⁷⁴ Приобщение к народной борьбе людей, ранее стоявших от нее в стороне, — эта же тема раскрывается и в рассказе «Камуфляж». Хачатур Мадатьянов, Сурхаян и Терентьев приходят в армянское горное селение, чтобы вывезти оттуда древнюю римскую колесницу, музейную ценность. К приезжим за помощью обращается маленький батрак Егише, трое спутников оказываются участниками напряженного классового столкновения, которое для Сурхаяна и Хачатура обусловило перелом во взглядах. Профессор Хачатур оставляет на время колесницу, тот Хачатур, что говорил недавно: «Наука бесстрашна... она непоколебима. Что для нее отдельные человеческие личности?»⁷⁵ Запоминается образ техника Терентьева (вновь появившийся в 1941 году в рассказе «Кавалькада»), описанный автором скупой, но четко: «Как мало человеку нужно, — шагая по террасе, говорил Терентьев. — Одежда, дом, пища, жена, книги, освещение, отопление, характер. Важно не это. Это вздор, теплый суп — важно только движение вперед».⁷⁶

Приобщение интеллигенции к жизни страны — одна из важных тем книги «Рискованный человек». Характерна оптимистичность ее решения. Но содержание книги гораздо разнообразнее. Среди иронически изображаемых героев — и английские оккупанты, и их прихлебатели на Кавказе, и потерявший память человек, живущий бесплодной мечтой, и Энвер-паша, военный министр Турции, «предводитель всего воинства исламского, зять калифа и ученик Магомета», убитый красноармейцами 4 августа 1922 года в деревне Сарихозор и опознанный по железному кресту. Но узкие улицы Шайтантаура, глухие углы Бухары, Зеравшан, пустыня за Мервом, тайники древнего Чарджоу, Копет-Даг, Аму-Дарья, Фирюза — далеко не все впечатления использовались Тихоновым. Хотя Н. Асеев в «Дневнике поэта» и называл прозу Тихонова повествовательным репортажем, Ти-

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же, 98.

⁷⁶ Там же, стр. 92.

хонов тяготел к новелле, и пристрастие к сюжету много наблюдений задержало на стадии черновика.

Страницы книги «Рискованный человек» заполнены очень «плотным», конкретным текстом. В «Чайхане у Ляби-хоуза» русский разыскивает чайхану по плану, нарисованному на папиросной коробке (бумаги могло не быть, папиросы всегда под рукой). Только очевидец мог дать такую зарисовку одного из уголков Бухары: «Перед ним кричали газетчики, водоносы и гулко катились экипажи. Человек продавал в бумажных трубочках жареные орехи. Люди обступали его, съедали тут же орехи и тут же бросали бумажные трубочки... Продавец наклонялся, подымал бережно из пыли жалкие клочки свернутой бумаги и снова наполнял их орехами из мешочка, висевшего у пояса».⁷⁷

Часто образы несут и определенную символическую нагрузку. В рассказе «Халиф» старик показывает Энверу свой «халифат» — черное углубление в мазаре, похожее на незакрытый гроб, и предсказывает Энверу, что и он будет иметь такой.

Пейзаж также, по выражению Тихонова, не захотел оставаться немым, только увиденным и забытым. Он просился на бумагу. Происходит отход от нарочито рационалистического пейзажа, свойственного стихам середины 20-х годов.

Тихонов не позволяет себе увлечься живописностью Востока, где в ту пору сносили живописные глинобитные домики и засыпали поэтические хаузы — рассадники эпидемий.

Он пишет об одном из своих героев: «На базаре его толкали люди и животные, а черные шерстяные или шелковые ромбы, изображавшие восточных красавиц, взвизгивали и прижимались к стенам». Но рядом с этими ироническими строчками мы находим естественную дань красоте Востока: «Персидская весна раскрывалась как цветная раковина, как благородное состязание ковров во время праздников, струящееся с балконов». Язык рассказов силен лаконичной яркостью: «В августе 18 года турки осадили Баку. В пяти головах меньшевистской директории плавал разноцветный туман». Но лаконизм Тихонова не вызывает упрека в сухости: «Какая длинная безвыходная ночь! Неужели есть страны, где идет радостный весенний дождь, падает снег белыми холодными хлопьями или просто широкий ветер качает деревья. Ляби-Хоуз словно наполнен до краев тяжелой смолой...»⁷⁸

Своеобразная проза Тихонова 20-х годов с ее иронией, поэтической изобразительностью, рационализмом, освоением нового

⁷⁷ Там же, стр. 51.

⁷⁸ Там же, стр. 124, 126, 69, 57.

материала играла значительную роль в борьбе с наивным психологизмом и некритическим подражанием классикам. Сам Тихонов прошел как прозаик большой путь от своих ранних рассказов, большей частью не опубликованных. «За стиль рассказа я не отвечаю», — критически отзывался он впоследствии в предисловии к одному из них — «Пулеметной горке».⁷⁹ Стиль был отрывистый, рубленый, с пропусками глаголов, обилием назывных предложений. Рассказ действительно интересен бытовой стороной, как попытка показать окопную психологию разлагающегося офицерства, но в нем нарисован лишь частный эпизод без достаточного обобщения. В рассказах книги «Рискованный человек» усиливаются образность и лиризм повествования и, главное, приобретает широта обобщения.

Приходится удивляться, что критика не заметила книги «Рискованный человек», новизны ее материала, богатства реальных картин. Критическая литература о «Рискованном человеке» страдает односторонностью. Так, Н. Коварский при разборе книги излишне увлекается тезисом о борьбе с экзотикой.⁸⁰ К. Федин и П. Антокольский в статьях о творчестве Н. Тихонова почти не замечают ее недостатков, а И. Гринберг, наоборот, — достоинств.⁸¹ В статьях более позднего времени рассказы этих лет объединялись с туркменскими очерками 1930 года, когда стало ясно значение для Тихонова «Рискованного человека» в движении к «Кочевникам», вследствие чего смазывались их особенности (Ц. Вольпе, Н. Коварский). Высокую оценку рассказам Тихонова дал М. Горький. «Н. Тихонов отличную прозу пишет», — сообщал он С. Обрадовичу в 1928 году.⁸² И. Груздеву он писал, что рассказ Тихонова, напечатанный в «Звезде» (имеется в виду, несомненно, «Бирюзовый полковник», опубликованный в том же месяце, в котором написано письмо), — «очень хороший».⁸³ Ф. Гладкову М. Горький писал, что Тихонов становится хорошим прозаиком,⁸⁴ еще одобрительнее отзывался он о Тихонове в письме к А. Белозерову.⁸⁵

Тихонова, как правило, не интересует анекдот ради анекдота, социально незначительного, в духе, например, некоторых рас-

⁷⁹ «Залп», 1932, № 7, стр. 24.

⁸⁰ Н. Коварский. Николай Тихонов. ГИХЛ, 1935.

⁸¹ И. Гринберг. Николай Тихонов. Изд. «Советский писатель», 1952.

⁸² Из писем А. М. Горького. «Литературная газета», 1954, № 113, 21 сентября.

⁸³ Архив А. М. Горького.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же.

сказов А. Сытина в книге «Пришелец с Запада» («Верхом на осетре», «Война спецов уголовного дела»). Необычные ситуации, как например в рассказах В. Герасимовой («Третье сословие», «Человек без подробностей»), используются иногда для того, чтобы ярче показать типическую сущность героя. Русский в «Чайхане у Ляби-Хоуза» оказывается свидетелем подготовки кровной мести и предотвращает ее. Крутиков в «Рассказе с примечанием» втягивается в цепь приключений и тем отчаяннее рвется к тихой жизни. В борьбе с бандитом Кочерьяном вскрывается гуманность трех искателей колесницы. Но следует отметить, что писатель отдал дань формализму, включив в книгу рассказ «Рискованный человек», не относящийся к теме переустройства Востока, малозначительный и формалистичный, но давший оригинальное название книге. Что же касается надуманности названий рассказов «Бирюзовый полковник» и «Шесть туманов», то она не должна заслонять их достоинств. Большим недостатком книги был односторонний показ героев, их, так сказать, барельефность. Рассказывая о новелле «Бирюзовый полковник», в которой все персонажи, кроме главного героя, вымышлены, Тихонов пишет, что в них себя узнали люди тех мест, которых он не видал в глаза, что он учитывал только обстановку быта, в которой они могли быть; они узнали себя во всех подробностях — значит он правильно разрешил вопрос о предполагаемых характерах. Но и Ревко, и Гурий, и Бакланов, воплощавшие в себе определенные типические черты, обрисованы схематично. Герою «Чайханы у Ляби-Хоуза» Тихонов дает лишь такую «условную», безличную характеристику: «Он был из тех людей, что приобщали эту дикую страну к настоящей жизни, изучали ее ремесла, быт, ее леса, поля и сады, измеряли ее реки, дороги, пустыни, горы, ставили радио...»⁸⁶

В ряде статей как на основной недостаток книги «Рискованный человек» указывалось на одно, очень важное обстоятельство: Тихонов лишь незначительное внимание уделяет росту революционного сознания народов Средней Азии.

У Тихонова распространение идей революции связано исключительно с деятельностью русских большевиков. Тема интернационального значения Октябрьской революции получала такую трактовку уже в ранних стихах Тихонова. В балладе «Всадники» красные звезды на дорогах Европы выбивали романтические скачущие из революционной России всадники. В стихотворении «Пажить за пажитью окаменела» Тихонов изображал жертвенный подвиг национальности, несущей миру революцию.

⁸⁶ Н. Тихонов. Рискованный человек, стр. 50.

В «Чайхане у Ляби-Хоуза» единственным человеком, который вносит свет в азиатскую ночь, является русский, даже не наделенный собственным именем, так как принадлежность его к революционной нации достаточно его характеризует. «Если бы не мы, — говорит он, — если бы не революция, здесь ничего бы не было — стены, глина, жара...»⁸⁷ Но в ту пору положение дел было действительно таким.

Впоследствии Тихонов, в новых исторических условиях, в книге очерков «Кочевники» (1930—1931) увидит и изобразит национальное строительство, и это будет означать новый этап в его изображении Востока. Тихонов покажет борьбу народов советской Средней Азии и Кавказа под руководством русского пролетариата за новую жизнь, как пример для зарубежных народов Востока. Тихонов постарается выполнить обещание, данное им в 1926 году: «Самый простой рассказ, который должен быть сейчас рассказан, — это рассказ о земле и о человеке. Тот человек, который спал у костров в лесах и полях этой земли, мерз под ее ветрами и пошел под ее солнцем с товарищами, делавшими с ним и хлеб, и воду, и пули, радость и горе борьбы, тот, кого в бумажных тупиках учета живого материала называют Николай Тихонов, — ставит себе скромную задачу — приблизиться в своей работе по мере сил к этому простому и ясному рассказу».⁸⁸

Этот «простой и ясный рассказ» о судьбах народов Востока был начат Тихоновым уже в 20-е годы. Утверждая идеи интернационализма, Тихонов продолжал борьбу с расистской идеологией. Полемизируя всем своим творчеством с «романтикой цинизма», Тихонов впоследствии противопоставит образу одного из героев империализма Лоуренсу (прообразом которого может считаться Крейтон-сахиб в киплинговском «Киме») образ советского человека, строителя социализма на Востоке:

О, Иа-Оренс, он не уступил бы
Ни в чем тебе — он вырос среди гроз,
Как ты, он в дебрях самых страшных жил бы,
Но кровь и грязь он в дебри б не принес.

Он был веселым легким Одиссеем,
Земля, дымясь, вступала в новый рост,
И над ее дорогами висели
Б великие созвездья вольных звезд.⁸⁹

⁸⁷ Там же, стр. 67.

⁸⁸ Н. Тихонов. Моя жизнь. «Красная панорама», 1926, № 41, стр. 7.

⁸⁹ Н. Тихонов. Тень друга. ГИХЛ, Л., 1936, стр. 80.

* *
*

Ставя своей задачей рассмотрение темы Востока в творчестве Тихонова 20-х годов, автор данной статьи стремился вместе с тем дать представление о чертах творческого облика писателя в целом.

Есть нечто знаменательное в том, что один из первых и значительных поэтов Октябрьской революции (Горький в 1925 году даже называл Тихонова «первым и значительнейшим» поэтом революции⁹⁰) стал поэтом вдохновленного Октябрем революционного Востока. Впрочем, иначе и не могла сложиться биография такого поэта, как Н. Тихонов.

Явившись наиболее завершенным, по словам К. Федина, творческим характером в первом поколении советских писателей, поистине человеком железной воли, веры и целеустремленности. Тихонов уже в первых книгах выступил как поэт яркий и своеобразный, «поэт больших людей и дел» (М. Горький). «Он пылает восхищением перед людьми большой воли, перед героями», — говорил о нем М. Горький⁹¹ в 1923 году, в пору становления своеобразной тихоновской романтики, отнюдь не заоблачной, но гуманистической и при всей своей необычности — жизненной, знающей, что мир не только трагичен, но и прекрасен.

Следует упомянуть здесь о той роли «учителя оптимизма», которую играл Тихонов, особенно для молодежи, в 20-е годы.

Мы тоже бежим от труда к труду,
Средь бурных годов прибою,
Чтоб жизнью сжигая великую муть,
Работой смывая плесень,
Могли мы громадную грудью вздохнуть,
Простор за простором взвесить, —

писал он в 1923 году («Америка»). Поэзия Тихонова противостояла так называемой «есенинщине», что отмечали и критики, и отдельные писатели (И. Садофьев).

Пусть свист кабацкой песни
Иным глаза повязал,
Над чертежом отвесным
Есть трезвые глаза, —

писал Н. Тихонов.⁹²

Глубина и мужество таланта проявились и в годы еще более тяжелой войны, когда Тихонов вел граждански высокую, напряженную литературную работу; уже 23 июня в «Ленинградской правде» появилось стихотворение Тихонова «Не отдадим».

⁹⁰ Архив А. М. Горького, письмо М. Горького Н. Тихонову от 25 января 1925 года.

⁹¹ Горький о молодых. «Жизнь искусства», 1923, № 22, 5 июня, стр. 19.
⁹² «Петроград», 1924, № 1, 27 января, стр. 1.

24 июня — обращение «Исполним долг»; в строгие белые ночи первого военного лета Тихонов писал стихи о первых героях войны — Жукове, Здоровцеве, Харитонове, в блокадную пору рассказывал всей стране и друзьям за рубежом о жизни осажденного Ленинграда, создавая ставшую историческим документом книгу очерков «Ленинградский год». И в те времена, когда он, по его словам, «состоял из костей и неистребимого оптимизма», ему не изменяли сила духа и эпическая жизнерадостность. «Свидетель многих ужасов пережитых времен, я обладаю как и многие мои современники — бестрепетностью, участник многих радостей — я неисправимый оптимист», — эти давние слова Тихонова из его неизданных заметок полны мудрости, не столько «восточной», сколько общечеловеческой.⁹³

Демократическая тихоновская романтика, радостный голос которой слышался уже сквозь трагические интонации «Орды» и «Браги», должна пользоваться еще большей популярностью. Она открывает читателю широкий мир героизма, справедливости и красоты. Истинная поэзия нуждается в ярком свете солнца и дыхании свежего ветра — этот завет Уитмена пришелся по душе и Н. Тихонову, чье творчество привлекает утверждением героического и духовного в жизни в реалистических и конкретных формах. Постоянные поиски нового, путешествия, жажда новизны, «темный жар предчувствий» — все это в лирике Тихонова, в его творческой биографии, в жизни его героев. Возможны неудачи, но основное неизменно: «За стихами должна стоять большая жизнь мысли. Великие события, великие характеры, люди нашего времени и люди иных эпох в нашем сегодняшнем толковании».⁹⁴

Знание широкой жизни, ощущение исторической перспективы наполняют творчество Тихонова свойственным ему историческим оптимизмом. «Оптимизм! Он не кумир, — говорил Тихонов в 1935 году, — он не механический идол, требующий официального фимиама... Сердце поэзии бьется неровно. Но это здоровое сердце. Действительность щедра и красочна. Поэт, будь равен ей, говорим мы».⁹⁵

Творчество Тихонова привлекает утверждением в жизни героического начала и учит дышать романтикой больших исторических событий.



⁹³ ЦГАЛИ, Архив Н. С. Тихонова, ф. 1172, оп. 1, ед. хр. 24.

⁹⁴ «Звезда», 1934, № 6, стр. 129.

⁹⁵ Н. Тихонов. Поэзия. Доклад на Международном конгрессе в защиту культуры в Париже. «Октябрь», 1935, № 7, стр. 239.

А. Ф. БРИТИКОВ

ПЕЙЗАЖ У ШОЛОХОВА

Наша критика, вообще мало занимающаяся пейзажем, не прошла мимо шолоховского пейзажа. Специально ему посвящены статьи: «Шолоховский пейзаж» В. Гоффеншефера, «Тема природы в „Тихом Доне“ Шолохова» В. Кирпотина и «Работа Шолохова над пейзажем» Я. Кошелева.¹ Немало наблюдений разбросано в работах общего характера.²

Хотя советское литературоведение не имеет достаточного опыта изучения литературного пейзажа, тем не менее в этих статьях замечен существенно иной подход к предмету, нежели, скажем, в известных старых работах К. К. Арсеньева о пейзаже в русском романе или Г. Салонена о тургеневском пейзаже.³ Критики стремятся понять и своеобразие пейзажной живописи, и чувство природы, свойственное Шолохову, и социально-философскую основу этого чувства. Салонена и Арсеньев интересовало только первое, и это обусловило то, что их работы, построенные на огромном количестве тонких наблюдений, не дают представления о пейзаже как подлинно своеобразной художественной

¹ Статья В. Гоффеншефера с незначительными изменениями вошла в его книгу: Михаил Шолохов (критический очерк). Гослитиздат, М., 1940, стр. 170—189; статья В. Кирпотина помещена в журнале «Октябрь» (1946, № 12, стр. 174—187); заметки Я. Кошелева напечатаны в «Ученых записках Томского педагогического Института» (Томск, 1957, т. XVI, стр. 252—258).

² Дм. Мазнин. «Поднятая целина» и так называемое «новаторство». «Красная новь», 1933, № 5, стр. 212—213; Л. Мышковская. О «Поднятой целине» Шолохова. Там же, стр. 230—236; Ив. Ермаков. Эпическое и трагическое в жанре «Тихого Дона» М. Шолохова. «Ученые записки Горьковского педагогического института», 1950, т. XIV, стр. 33—48.

³ К. Арсеньев. Пейзаж в современном русском романе. «Вестник Европы», 1885, № 5, стр. 222—261; Н. Т. Salonen. Die Landschaft bei I. S. Turgenew. Helsingfors, 1915.



М. Шолохов.
Фотография (конец 30-х годов).

системе данного писателя — системе, порожденной именно его оригинальным взглядом на природу. А ведь чем крупнее художник, тем оригинальнее, своеобразнее этот взгляд.

Слабая сторона работ о шолоховском пейзаже, однако, в том, что авторы не прослеживают, насколько те или иные приемы, составляющие внешнее своеобразие пейзажа, обусловлены шолоховским отношением к природе. Мы имеем в виду и художественное отношение к природе, и мировоззрение писателя в целом.

Обычно при изучении художественного своеобразия ограничиваются констатацией характерного приема, образа, причем под характерным подразумевают просто тот, который чаще повторяется. Реже имеют в виду прием или образ, эстетически наиболее эффективный. Необходимо же выяснить, насколько прием, характерный в этом смысле, обусловлен также индивидуальным чувством природы и, с другой стороны, насколько он связан с общей традицией пейзажной живописи. Важно узнать мировоззренческий исток характерности; это и будет изучение единства формы и содержания. Следует учитывать в вопросе о характерности еще одну сторону дела: насколько в пейзажах, характерных в двух упомянутых отношениях, нашло к тому же отражение конкретное содержание произведения. Подлинная характерность есть совпадение всех этих трех моментов.

По нашему убеждению, в области пейзажа традиция заметно подвижнее, чем в других областях литературной формы. Чувство природы «диктует» приемы ее изображения, меньше при этом оглядываясь на традицию. «Натурфилософия» писателя находит в литературном пейзаже более непосредственное выражение, чем, например, социальные воззрения — в манере композиции, своеобразии психологического анализа и т. п. Связь между идеологией и стилем в пейзаже менее опосредствованная, более «короткая». «Стык» мировоззрения и формы, зависимость одного от другого, взаимный переход — все это в пейзаже более ощутимо. Свое эстетическое отношение к природе автор больше всего выражает тем, что употребляет пейзаж такого-то вида. Следовательно, и «характерное» содержание произведения, т. е. самое существенное в содержании, «оформляется» пейзажами, специфичными для мировоззрения писателя (насколько, разумеется, содержание вообще отражено в пейзаже).

1

Мы не будем детально выяснять внешние особенности шолоховских пейзажей, их чисто живописные качества. Изучение пейзажа в этом направлении — отдельная тема, тесно связанная

с вопросами языка и стиля. Заметим только, что почти каждый, кто хоть как-то касается шолоховского пейзажа, обычно подчеркивает яркую красочность, особую живописность, с которой Шолохов воссоздает внешнюю фактуру природы. Его пейзажи в высшей мере пластичны — с превосходно ощутимой глубиной далей и т. п. Кроме того, писал В. Кирпотин, читатель шолоховских произведений «слышит и осязает явления природы, он обоняет ее запахи, он ощущает ее температуру, он угадывает вкус составляющих ее веществ»; «Шолохов — художник, наделенный особой чуткостью к телесным, материально-чувственным проявлениям жизни. Эта особенность его дарования чрезвычайно обогащает его пейзажи».⁴ В. Кирпотин справедливо подчеркивал, что внешняя яркость не делает пейзаж декоративным: у Шолохова яркость красок — это проявление необычайно мощного и вместе с тем тонкого чувствования сил, пульсирующих внутри природы. К сожалению, Кирпотин не пошел дальше этого слишком общего указания на обусловленность формы пейзажа особым качеством отношения к природе.

«Жадность» Шолохова к живописной внешности природы порождена сильным чувствованием, глубоким пониманием ее внутренней жизни. Критика 30-х годов отметила это. Но она отрицательно отнеслась к шолоховскому чувству природы, его мировоззренческой основе и, естественно, не приняла обусловленного им внешнего вида пейзажа. «Нельзя не отметить, — читаем в одной работе, — что пейзаж, несмотря на свою блестящую живопись, крепость и яркость, временами в романе тягостен (речь идет о «Поднятой целине», — А. Б.), вследствие того, что он слишком част и обилён и кажется порой совершенно немотивированным (как бы хорош он ни был сам по себе), ибо художественное произведение есть подобие живого организма, и в нем ничто само по себе, вне целей целого жить не может».⁵

Другому критику шолоховский пейзаж кажется немотивированным как раз из-за живописности: «Увлеченный какой-либо красочной картиной, — например. картиной дождя, когда по степи едет Давыдов к бригаде Любишкина, — автор тщательно зарисовывает все детали, характерные для его, шолоховского зрения, обоняния, слуха, и пейзаж приобретает самодовлеющее, независимое от отношения к нему героев романа существование».⁶ Тенденцию к «самодовлеющему» (и потому «безыдейному») пейзажу критик объяснял еще тем, что Шолохов якобы избегает труд-

⁴ «Октябрь», 1946, № 12, стр. 175.

⁵ «Красная новь», 1933, № 5, стр. 233.

⁶ Там же, стр. 212.

ного для него «пролетарского» восприятия природы. Путиловец Давыдов видит, например, гибнущие от засухи пашни, зимний пейзаж с лисой словно бы глазами казака Майданникова, Нагульнова, глазами Шолохова, наконец, но не своим особым рабочим видением. И критику начинает казаться, что чувственные восприятия рабочего в «Поднятой целине» вообще переданы «очень бедно».

Говоря о бедности чувственных восприятий, критик собственно смешивает черты Давыдова как психологического типа с чертами Давыдова — представителя социального слоя. Это характерная ошибка вульгарно-социологической методологии. Давыдов просто наделен иным темпераментом, иным характером, чем, скажем, Нагульнов: он флегматичнее, может быть — суше, но зато ровнее, без нагульновских срывов.

В самом ли деле обеднило образ рабочего то, что он видит землю по-крестьянски? Затушевывает ли это пролетарскую принадлежность Давыдова? Нисколько. Вот Давыдов умело помогает деду Щукарю распрячь лошадь, и мы, между прочим, узнаем (характерно для Шолохова!), что бывший матрос в гражданскую войну был пулеметчиком. Надо думать, он покочесил на своей тачанке по сельским шляхам и, стало быть, мог научиться смотреть на природу глазами крестьянина. Тут требовать какого-то рабочего восприятия может тот, кто небрежно перелистал текст. Став двадцатипятилетичником, такой человек, как Давыдов, непременно уж должен был постараться «влезть в шкуру» хлебороба. Знал ведь, что отправляется не на временную кампанию, знал, что должен прочно сесть на землю и строить в казачьем хуторе социализм. Давыдов способен на такое «перевоплощение». Припомним, как он пахал, как тянулся за казаками, привычными к сельскому труду, и ничем не выдавал, что впервые за плугом. Вся воля Давыдова направлена на то, чтобы в нем, коммунисте, учреждающем новые порядки, казаки видели своего — хлебороба.

Нет поэтому «недоработки» в том, что Давыдов видит «пугающие мертвой чернотой пашни» (т. е. выжженные солнцем) или испытывает «горькое чувство жалости к миллионам похороненных в земле зерен, так мучительно тянувшихся к солнцу и почти обреченных на смерть».⁷

Дело не только в том, что подобное восприятие природы возможно для Давыдова и располагает в его пользу и что Шолохов

⁷ М. Шолохов, Собрание сочинений в 8 томах, т. 6. Гослитиздат, М., 1958, стр. 335. Далее ссылки даются на это издание (1956—1958) с указанием тома (курсивом) и страницы в тексте.

раскрывает психологическую перестройку мастерски, подавая ее как нечто само собою разумеющееся. Для изучающего пейзаж важно понять, что перестройка не производит впечатления искусственности по той причине, что Шолохов не индивидуализирует восприятие природы не только для Давыдова, но и для других героев. Шолохов предпочитает давать природу не в восприятии конкретного лица, будь то автор или герой, а «от рассказчика», в котором герой и автор перемешиваются. Получается «обобщенное лицо», и это лицо то поглощает индивидуальный персонаж с его отдельной точкой наблюдения и специфическим видением, то позволяет обнаружить индивидуальное восприятие, причем «поглощение» случается значительно чаще.

Прием перемещения точки наблюдения от героя к автору и обратно имеет уже некоторую традицию. Еще, например, Чехов в своей «Степи» время от времени «становится за спиной» мальчика Егорушки, глазами которого показана степь (наблюдение принадлежит Э. Паперному). Ему приходится так поступать, чтобы поправлять, корректировать Егорушкино видение — то очень верное и непосредственное, то по-детски фантастическое.

Подобным образом и Шолохов «становится за спиной» своих героев с той же целью — чтобы реальнее показать природу. В его творчестве — в работе над «сельской» темой, в его истинно толстовском стремлении к глубочайшей правде в большом и малом, не только в изображении человека, но и всего, что его окружает, — это имеет первостепенное значение. «Подстановка» поэтому случается часто, «обобщенно-объективная» точка наблюдения преобладает. То, что у Чехова было одним из приемов передачи детской психологии, у Шолохова развилось в характерную черту всей его пейзажной живописи.

Один вид индивидуализации природы все же встречается у Шолохова довольно часто. Наряду с пейзажем, который может по объективности поспорить с научным описанием флоры и фауны, Шолохов нередко дает природу в духе народно-поэтической стилизации. Классический народный стиль наложил отчетливую печать на все его творчество. В силу этого стилизация в пейзаже не выделяется диссонансом. Тем более, что она делается не от конкретного персонажа, а от обобщенного рассказчика.

Иногда, правда, стилизованная природа появляется в повествовании несколько неожиданно: «Давыдов выпрыгнул из будки. На западной окраине неба тускло просвечивали звезды, молодой, согнутый сагайдаком месяц золотой насечкой красовался на сизо-стальной кольчуге неба» (6, 328). Конечно, Давыдову не свойственно так воспринимать природу. Но дело

в том, что читатель привык к постоянному переключению своего внутреннего зрения с восприятия героя на восприятие обобщенного повествователя и обратно, и поэтому его не смущает вопрос о том, какому лицу принадлежит стилизованный образ неба.

Следует ли из сказанного, что Шолохов избегает характеризовать героев через природу? Вовсе нет. У Шолохова есть небольшое число мастерски индивидуализированных образов природы. Вершина их — черное солнце (финал «Тихого Дона»). Но их, повторяем, немного. Характеризуя людей и события через природу, Шолохов, как правило, идет иным путем. Но об этом далее.

Шолоховская манера «обобщенной точки наблюдения» ввела критиков в заблуждение. Они нашли у него слишком мало пейзажа, «пропущенного через героя», и именно поэтому пейзаж показался им немотивированным. Но ведь такое понимание мотивированности упускает из виду, что пейзаж, употребляемый только как средство характеристики (человека, события), — признак художника средней руки. У большого художника пейзаж, как правило, многофункционален. И к герою он имеет двойное отношение — и как характеристика персонажа, и как жизненная среда человека. А природа-среда, будучи связана с человеком, живет и своей независимой жизнью. Этот момент — момент самостоятельности, независимости должен быть отображен, если художник хочет быть реалистом широкого диапазона, в большом смысле слова. Показывать природу только глазами героя, считать это единственной и универсальной функцией литературного пейзажа — значит сужать сферу реализма. Социалистический реализм придает правдивому и всестороннему изображению среды особенно большое значение.

Итак, пейзаж не «индивидуализированный» — явление не столь уж случайное. В отличие от «индивидуализированного» назовем его самостоятельным. Самостоятельным в том смысле, что он не «пропущен» через субъективное восприятие героя и объективностью своего внешнего вида напоминает о природе как таковой, самоценной и независимой от человека. Существует термин «самодовлеющий пейзаж», но он чересчур уж замыкает природу внутри себя и, следовательно, слишком отделяет ее от героя.

Пейзаж, о котором идет речь, самостоятельным является и по структурной своей автономности: его можно вынуть и рассматривать как самостоятельную зарисовку природы, но логическая связь контекста — хотя и неполного и обедненного этой операцией — все же сохранится. И вместе с тем эта независимая зарисовка природы освещает «человеческий сюжет». Как это происходит — об этом речь впереди. Для пейзажа «индивидуали-

зированной» такая двузначность менее возможна. Он прочнее «сидит» в контексте, но зато, взятый самостоятельно, передает природу субъективнее, одностороннее, «литературнее».

2

Вдумчивый критик не мог не заметить, что обилие самостоятельных пейзажей невозможно объяснить увлеченностью Шолохова декоративной внешностью природы. Ведь уже сама эта склонность объясняется какой-то эстетической позицией. Л. Мышковская связала «самодовлеющий» пейзаж Шолохова с классической традицией. К сожалению — только с традицией и к тому же превратно понятой. Она писала: «Шолохов в отношении природы и соотношения ее к человеку еще следует прочно установившейся традиции наших классиков»; у них же, у «писателей-дворян природа... выступала как самодовлеющая сила и порой заслоняла собой человека».⁸ Как и у них, у Шолохова, по мнению Мышковской, присутствует только природа, создавшая человека, и нет природы, созданной «усилиями человеческого ума и воли». Характерное для наших классиков любовное детальнейшее описание травы и деревьев, птиц и зверья, полевых работ и охоты объясняется, по мысли Мышковской, тем, что они преклоняются перед природой. Выходит, что и шолоховский самостоятельный пейзаж, такой детальный и развернутый, тоже происходит от рабского преклонения перед природой.

Л. Мышковская далее отмечает, что природа у Шолохова близка человеку в том смысле, что писатель уделяет много внимания стихийно-биологическим началам человека. Мышковская видит в этом слабость Шолохова. А здесь, по нашему мнению, его сила: отмечая и возвеличивая специфически человеческое в своих героях, Шолохов показывает их чувства и разум как высшее продолжение биологических начал. Оттого его человек привлекает своей жизненной силой, оттого все человеческое в нем так жизнеспособно. Он сросся с природой, вовсе, однако, не растворяясь в ней. «Но не всегда в романе (в «Поднятой целине», — А. Б.) дана природа в совершенной изоляции от человека, — пишет Мышковская, — человек шолоховский подчас приближается к ней: в нем есть с ней что-то крепко общее, и эта черта... проходит через весь роман».⁹

Л. Мышковская отмечает еще одну линию связи шолоховских героев с природой: в многочисленных самодовлеющих «выходах в природу» (особенно в лирически-философских отступлениях)

⁸ «Красная новь», 1933, № 5, стр. 236.

⁹ Там же, стр. 235.

первозданная, чуждая человеку «целина» противопоставлена людям с их постоянной борьбой и неустроенностью их жизни; здесь у Шолохова заметны поиски какого-то синтеза бытия, какого-то философского подытоживания, «философского камня», который обычно свойствен большому проблемному искусству. «Функция шолоховского пейзажа в большинстве случаев именно в этих философских иносказаниях...»¹⁰

Последнее наблюдение особенно важно. Ведь в большинстве случаев шолоховский пейзаж не связан с действием непосредственно; он кажется самодовлеющим изображением природы, но опосредствованно, иносказательно все же характеризует действие.

Л. Мышковская не заметила принципиальной важности этого своего наблюдения, оставила его не развитым и сделала упор на том, что у Шолохова пейзаж слишком самодовлеющ и поэтому часто кажется лишним.

Из ее поля зрения выпал тот факт, что функцию философского иносказания выполняет как раз «не очень нужный» самостоятельный пейзаж. Мы увидим дальше, что это определяет всю систему шолоховского пейзажа и что «философское подытоживание» — главная смысловая содержательность пейзажного фона в произведениях Шолохова.

В. Гоффеншефер полемизировал с Л. Мышковской, указывавшей на недостаточную непосредственную связь шолоховского пейзажа с действием. Но по сути он лишь развил ее мысль об опосредствованной связи пейзажа с действием.

Разбирая пейзаж, которым открывается «Поднятая целина» (этот пейзаж был приведен Мышковской как пример отсутствия непосредственной связи), Гоффеншефер показал, каким образом он все-таки «работает» в контексте. Описание предвесья весны плавно переходит в описание ночи. Нарастающий в ночном пейзаже тревожный мотив («неслышно, серой волчицей придет с востока ночь») далее становится недвусмысленно параллелен крадущемуся всаднику с волчьими повадками, описание которого идет вслед за пейзажем. Пейзаж пока выступает в функции эмоционально-психологической. Узнаём, что это белый офицер Половцев тайно пробирался на хутор Гремячий Лог готовить восстание против советской власти.

Параллель ночь—всадник наводит больше на предчувствие, чем на догадку. Гоффеншефер, в полемическом задоре сиюсь обязательно опровергнуть утверждение Мышковской, что у Шолохова слаба непосредственная связь пейзажа с действием, доказывает связь опосредствованную.

¹⁰ Там же, стр. 234.

Гоффеншефер отмечает в пейзаже, о котором идет речь, и вторую важную функцию: символический смысл (правильнее говорить об иносказании). Описание дня и ночи, говорит он, «это тот лейтмотив, который, прозвучав в „увертюре“ (т. е. в пейзаже, открывающем роман, — А. Б.), проходит затем через все произведение, где изображена борьба двух враждующих начал: озаренного дневным светом и покрытого ночной темнотой».¹¹ Связь несомненная, но она еще более опосредствована, чем связь по эмоционально-психологической функции.

Здесь параллель: человеческий мир — природа уже приближается к символической. Но символика эта не отвлеченная, как справедливо заметил Гоффеншефер. Мотивы дня и ночи, света и тьмы есть лишь обобщенное обозначение вполне реальных и очень четко выписанных сюжетных линий романа: сил, поднимающих целину народной жизни, и сил, мешающих этой работе.

3

В. Гоффеншефер первый из исследователей шолоховского пейзажа показал и подчеркнул его весьма относительную инертность в повествовании. Но что такое опосредствованное отношение пейзажа к герою, действию, какова его поэтическая структура — этот вопрос остался в стороне.

Гоффеншефера заинтересовала одна бросающаяся особенность шолоховской природы: нередкое противопоставление ее человеку — его поступкам, морали, вообще человеческому миру. Мы остановимся на этой особенности, чтобы подойти к анализу упомянутой поэтической структуры соотношений природы с человеком. Это необходимо сделать еще и потому, что у читателя статьи Гоффеншефера складывается мнение, что противопоставление природы человеку едва ли не определяет своеобразие шолоховской системы пейзажа.

Гоффеншефер доказывает, что противопоставлениями увлекался только молодой Шолохов, находившийся под явным влиянием Толстого, и что уже в работе над «Тихим Доном» Шолохов стал предпочитать отрицательным положительные сопоставления природы с человеком. На этом основании может сложиться еще одно неправильное мнение, будто своеобразие шолоховского пейзажа выражается если не в преобладании противопоставлений, то в некотором их соотношении с положительными сопоставлениями.

¹¹ В. Гоффеншефер. Михаил Шолохов (критический очерк). Гослитиздат, М., 1940, стр. 177.

Гоффеншефер сравнивает одно из описаний природы из первой книги «Тихого Дона» с пейзажем, которым открывается «Воскресение» Льва Толстого:

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались... — весна была весною даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде». И далее — картина благой весенней природы. Пейзаж заканчивается таким философским выводом: «Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучать себя и друг друга. Люди считали, что священо и важно... то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом».¹² Пейзаж пропитан характерной моральной сентенцией.

А вот как выглядит противопоставление у Шолохова:

«День стекал к исходу. Мирная, неопишимо сладкая баюкалась сентябрьская тишь. Небо, уже утратившее свой летний полновесный блеск, тускло голубело. Над канавой сорили пышный багрянец бог весть откуда занесенные листья яблони. За волнистой хребтиной горы скрывалась разветвленная дорога, — тщетно она манила людей шагать туда, за изумрудную, неясную, как сон, нитку горизонта, в неизведанные пространства, — люди, прикованные к жилью, к будням своим, изнывали в работе, рвали на молотье силы, и дорога — безлюдный тоскующий след — текла, перерезая горизонт, в невидь. По ней, пороша пылью, топтался ветер» (2, 361).

Не ищите рядом, говорит критик, описания тяжелой работы. Его нет. Не о молотье речь. «Человеческие будни приобретают здесь более обобщенное значение», сходное с моралью пейзажа из «Воскресения». Шолохов, учась у Толстого, «начинал неокрепшим еще голосом повторять его слова, а вместе со словами — и песню».¹³ Правда, от толстовской «песни» (т. е. от противопоставления природы человеку), делает оговорку Гоффеншефер, остались лишь некоторые слова и назидательная интонация. Но оговорка остается не раскрытой, повисает в воздухе. Различие представляется читателю мало существенным, в памяти остается главное — сходство с Толстым. Толстой же, как известно, противопоставлял цивилизации законы природы. Как же быть с Шолоховым? Не случайно, видимо, Гоффеншефер уделяет

¹² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (Юбилейное издание), т. 32, М.—Л., 1934, стр. 3.

¹³ В. Гоффеншефер. Михаил Шолохов (критический очерк), стр. 181.

столько внимания доказательству того, что Шолохов преодолевал и в конце концов «преодолеет» контрастный пейзаж. Он стремится оградить репутацию нашего современника.

Существует ли в самом деле принципиальное отличие шолоховских противопоставлений от толстовских?

Обратимся к цитированному выше пейзажу из «Тихого Дона». Гоффеншефер считает его «вставкой», сделанной тенденциозно, с тем, чтобы противопоставить человека природе и далее вывести соответствующую мораль. Но если посмотреть на «вставку» в контексте, то она оказывается органической частью цельного пейзажного фона, и смысл его — вовсе не в противопоставлении людям, людскому.

В пейзаже, предшествующем извещению о гибели Григория, читаем: «В погожий сентябрьский день летала над хутором Татарским молочно-радужная паутина, тонкая такая, хлопчатая. По-вдовьему усмехалось обескровленное солнце, строгая девственная синева неба была отталкивающе чиста, горделива. За Доном, тронутый желтизной, горюнился лес, блекло отвечивал тополь, дуб ронял редкие узорчато-резные листья...» (2, 352).

Во «вставке», которую встречаем через несколько страниц: «День стекал к исходу. Мирная, неопишимо сладкая баюкалась осенняя тишь. Небо, уже утратившее свой летний полновесный блеск, тускло голубело. Над канавой сорили пышный багрянец бог весть откуда занесенные листья яблони» (2, 361).

Сходство деталей в этих двух зарисовках приближающейся осени говорит читателю, что перед его глазами варьируется по существу один пейзаж.

Гоффеншефер заметил «переключку» пейзажного вступления с сюжетом (в «Поднятой целине»), а «переключку» внутри пейзажного фона не учел. Между тем эта последняя помогает читателю, не предубежденному «толстовством» Шолохова, понять пейзаж-вставку не столько в плане морали, сколько как эмоциональное сопровождение и усиление конкретной психологической коллизии (а не отвлеченной моральной идеи) — ссоры старика Мелехова с Коршуновым; а также — как кусок «природы вообще», той природы, которая непрерывно «протекает» перед воображением читателя.

Итак, вставка — часть единого пейзажа. Он движется, изменяется. Его светлые мотивы развиваются параллельно радостным нотам настроения старого Мелехова (недавно он получил воскресившее его известие, что Григорий жив), а тоскливая нота и противопоставление мирной красоты природы суетным человеческим будням составляют параллель к ссоре и той семейной драме, которая за ссорой скрывается. На озлоблении Мелехова,

на мстительном чувстве к Коршунову (тот требует, чтобы Григорий жил с Натальей) лежит отблеск неугасшей еще радости, что Григорий, сын — жив, и вот в нем нуждается этот гордец и богач Коршунов... В пейзаже великолепно отразилась эта полифония ссоры. Видно, что в пейзаже преобладает конкретно-эмоциональный план. Иными словами, конкретно-психологическая функция отодвигает философскую, и противопоставление воспринимается не в отвлеченно-философском плане, как у Толстого, а в совершенно конкретном.

Этим различие, однако, не исчерпывается. Философская интонация шолоховских противопоставлений характерна богатством оттенков. К горечи автора по поводу зла в человеческом мире примешиваются менее свойственные Толстому в таких случаях сарказм, ирония, юмор, лиризм и т. д. Такой оттенок как бы дополнительно ослабляет серьезность назидания. Противопоставление не переходит в философский план, оно остается моралью условно-поэтической, моралью-метафорой.

Ввиду этого шолоховские пейзажи — контрастны, в отличие от толстовских, остаются в плане поэтического противопоставления, «не поднимаются» до «философской высоты». Шолоховский контраст словно подразумевает, что противопоставление природы человеку — только образное заострение и что автор не имел в виду в самом деле измерить осмысленный человеческий мир слепыми добродетелями природы.

Понять «мораль» таким образом, т. е. переместить ее в условный план, помогает еще и то, что у Шолохова мораль всегда сдержанней и выражена лаконичнее.

Мы не говорим уж о том, что ясно и без пояснений: противопоставления человека природе воспринимаются не сами по себе, а в общем русле идеологии писателя. Необходимо только иметь в виду, что ссылка на последовательный историзм Шолохова, на его марксистский взгляд на общественную жизнь вовсе не избавляет критика от разбора каждого отдельного противопоставления, коль скоро он его касается, от анализа кажущегося несоответствия «пейзажного» противопоставления мировоззрению писателя.

Справедливо было бы заметить, что толстовские противопоставления — вовсе не голые философские сентенции. Они обладают огромной силой художественного контраста. Но их безусловность и категоричность сразу же требуют, чтобы читатель продолжил художественный контраст как логическую мысль, связав ее с философскими взглядами Толстого. Поэтому пейзаж, открывающий «Воскресение», — не только художественное заострение, но и зародыш, начало предвзятой авторской идеи ро-

мана. Поэтому сквозь него читатель «Воскресения» не только предчувствует остроту долженствующей развернуться критики конкретной российской жизни, но и провидит, как сквозь «магический кристалл», религиозно-этическую проповедь, идею нравственного воскресения. Художественный прием здесь «проявляет», выводит на поверхность и истинные, и ложные направления толстовской мысли. Художественный контраст здесь не только следствие определенной литературной традиции и реалистического мироощущения, но и отражение субъективной философии.

Для шолоховских противопоставлений типична как раз обратная тенденция: философское противопоставление оказывается художественной условностью, «переходит» в художественный контраст (правда, контраст и у Шолохова не лишен ни философской окраски, ни философского содержания).

Проследим эту любопытную диалектику на одном из сложных и содержательных контрастов в финале второй книги «Тихого Дона».

«Через полмесяца зарос махонький холмик (могила Валета, — А. Б.) подорожником и молодой полынью, заколосился на нем овсюг, пышным цветом выжелтилась сбоку сурепка, махорчатыми кистками повис любушка-донник, запахло чобором, молочаем и медвянкой. Вскоре приехал с ближнего хутора какой-то старик, вырыл в головах могилы ямку, поставил на свежеструганном дубовом устое часовню. Под треугольным навесом ее в темноте теплился скорбный лик божьей матери, внизу на карнизе навеса мохнатила черная вязь славянского письма:

В годину смуты и разврата
Не осудите, братья, брата.

«Старик уехал, а в степи осталась часовня горюнить глаза прохожих и проезжих извечно унылым видом, будить в сердцах невнятную тоску.

«И еще — в мае бились возле часовни стрепета, выбили в голубом полынке точок, примяли возле зеленый разлив зреющего пырея: бились за самку, за право на жизнь, на любовь, на размножение. А спустя немного тут же возле часовни, под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни, положила самка стрепета девять дымчато-синих крапленых яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцево оперенным крылом» (3, 397).

Именно об этом пейзаже Гоффеншефер говорит: «... имеются элементы толстовского противопоставления, но нет уже морально

наставительной интонации». Интонация такая, однако, есть. Правда, она не высказана с той прямолинейностью, что у Толстого.

Как и у Толстого, по закону контраста вся система образов этой картины упрекает убийц Валета. Но совершенно ясно при этом, что Шолохов не судит казаков с точки зрения добра природы. Контраст лишь усиливает правильную историческую оценку вины восставших, которую читатель получает, однако, в ходе всего повествования.¹⁴

В пейзаже звучит нота примирения. Иному критику может показаться, что вместе со словами захвачена и толстовская «песня» всепрощения. Но здесь примирение совсем не толстовское, основывающееся на идее непротивления. У Шолохова совсем другая мысль. Казаки — не классовые враги Валета. Казаки трагически запутались в противоречиях истории. «Теперь вот гибнем от вашей руки, — говорит им Подтелков в эпизоде казни (он предшествует пейзажу вокруг могилы Валета). — Но мы вас не клянем!.. Вы — горько обманутые! Заступит революционная власть, и вы поймете, на чьей стороне правда» (3, 393). К этому гуманизму, к этой исторической справедливости и призывает надпись на кресте. Призыв обращен и к Валету, и к восставшим. В представлении старика они братья перед богом, но они братья на самом деле — дети трудового народа. Конфликты, случающиеся внутри народа, не могут справедливо решаться без взаимного прощения. Старик по-своему выразил справедливую мужественную мысль Подтелкова: мы вас не клянем, вы — трагически обманутые. Трагическое недоразумение кончится, и вновь будет торжествовать жизнь. Таков контекст или, может быть, подтекст. Вот почему так быстро начинает бить ключом жизнь возле могильного холмика. Под «толстовской» интонацией и «толстовской» мыслью — свое, шолоховское, мужественное и глубокое решение одной из важнейших в «Тихом Доне» идейных линий.

Есть в этом пейзаже и элементы, близкие толстовским философским картинам природы. Они не имеют уже отношения к идее противопоставления природы человеку. Это — мысль о неумиримости жизни наперекор торжествующей, казалось бы, смерти. Она присутствует в толстовских противопоставлениях наряду

¹⁴ Наше понимание идейного содержания шолоховской эпопеи изложено в статье «Образ Григория Мелехова в идейно-художественной концепции „Тихого Дона“», напечатанной в «Историко-литературном сборнике» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1957).

с идеями ложными. Это все тот же вечный философский мотив жизнеутверждающей поэзии:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Эта тема внутренне роднит Шолохова с Толстым в области пейзажа: мировосприятию обоих свойственна могучая вера в торжество жизни.

Так Шолохов продолжает традиционный прием контрастного пейзажа: одно сохраняет в нем, другое пересматривает.

В. Кирпотин, заключая свой обзор проблемы «человек и природа» в «Тихом Доне», писал: «...Шолохов не повторил Толстого в оценке существа взаимоотношений человека и природы. В нелюдском, отвлеченном „благородстве“ природы Шолохов не нашел рецептов, которым мог бы следовать современный человек, которые помогли бы ему определить свой путь в сложном сплетении событий, хотя в „Тихом Доне“, видимо, и под влиянием Толстого, появляются иногда морализующие ноты при сопоставлении человека и природы (например, в финале второй книги романа)».¹⁵

Все это справедливо. Однако контрастный пейзаж для Шолохова — не самый специфический, а противопоставление природы человеку — вовсе не главный пункт шолоховского чувства природы.

Дело ведь в том, что Шолохов, современный советский писатель, сын степного народа, не мог и не должен был повторять в этом отношении Толстого, не мог и не должен был искать и никогда не искал подобных рецептов. «Морализующие ноты при сопоставлении природы и человека» у Шолохова обозначают совсем иное и оказывают гораздо меньшее влияние на его систему пейзажа и содержание его произведений.

Вряд ли поэтому своеобразие шолоховского пейзажа может быть выяснено в сравнении проблемы «человек и природа» у Шолохова с той же проблемой у буржуазных писателей Кнута Гамсуна («Соки земли») и Олдингтона («Все люди враги»), которое делает Кирпотин. Ведь эти писатели решают указанную проблему куда реакционнее, чем Толстой.

Для Шолохова антитеза человек—природа не существовала как философский вопрос, который ему нужно было бы разрешить в своем творчестве. Шолохов взял реальное, существующее

¹⁵ «Октябрь», 1946, № 12, стр. 183.

в жизни соотношение человека, обрабатывающего землю, с природой. Взял проблему такую, какою она была в жизни. И когда Кирпотин в начале своей статьи говорит: «Шолохов выразил сродненность, столетиями сложившуюся близость казака и донской природы»,¹⁶ — он затрагивает самое главное в шолоховском чувстве природы. К сожалению, Кирпотин ушел в сторону от этой мысли и закончил статью половинчатыми оговорками относительно близости Шолохова к Толстому. Проблема соотношения природы с человеком оказалась подмененной второстепенным вопросом о противопоставлении.

Итак, в соотношении шолоховского человека с природой — главное, мы бы сказали, чувство сродненности, близость работника к земле. Что же означает и какова эта сродненность? Как она повлияла на приемы описания природы? Насколько новым было такое чувство природы в художественной литературе?

4

Ранняя критика (начала 30-х годов) пришла к выводу, что шолоховский самостоятельный пейзаж есть выражение чувства подчиненности природе, преклонения перед ней. Самостоятельному пейзажу противопоставлялась природа, пропущенная через субъективное восприятие героя, уподобленная человеческим качествам. По мнению этой критики, природа, приближенная к человеку, якобы больше походит на природу подчиненную, «созданную усилиями человеческого ума и труда». Таким образом, якобы выдвигается на первый план творческая воля человека, а сама природа — «женственно слабая, лирическая и размягченная» (по мнению Мышковской, такова природа у Чехова) — оказывается на своем законном втором месте. Так в пейзаже должно будто бы изображаться господство человека над природой. Критики не формулировали этого вывода, но к нему неизбежно приводит предпочтение очеловеченной природы. Как ни странно, подобный взгляд встречается довольно часто. На такой основе нередко судят о пейзаже того или иного писателя. Но это не больше, чем иллюзия.

Что такое одухотворение природы с точки зрения специфики образности?

Различного рода приемы одухотворения природы вошли в поэтическое воображение людей с тех времен, когда человеку приходилось по-настоящему трепетать перед природой. Ужасно — неизвестное, непонятное. Оно казалось непостижимым.

¹⁶ Там же, стр. 174.

Древний человек наделял природу человеческими качествами, т. е. разумными началами, в надежде приблизиться к загадочной стихии, в надежде понять ее, чтобы противостоять ей. Очеловеченная в его воображении, она уже была ближе к нему, казалась уже не такой слепой и потому не такой страшной. Приемы одухотворения — психологический след былой «подчиненной позы» человека. Анимистическое мышление выдает не силу, а слабость человека перед природой.

Со временем человек стал сильнее. Креп его разум. От синкретического (нерасчлененного) освоения мира отпочковываются логическое и поэтическое мышление. По мере развития реального взгляда на природу логико-поэтические фигуры одухотворения постепенно перемещаются из мировоззрения в область поэтического, т. е. заведомо условного мировосприятия. За олицетворениями и уподоблениями все меньше мыслится серьезное намерение одухотворить природу. Однако в практическом мышлении одухотворение продолжает сказываться — как механическая инерция, как предрассудок. В образном одухотворении оживает древнее осмысление природы. Иными словами, образное одухотворение по своей природе склонно как бы соскальзывать в мировоззренческое, безусловное. Так возникает упомнутая иллюзия.

Она плоха тем, что условно-поэтически «подчиненную» природу ставит на место природы, несущей на своем облике печать подлинных творческих усилий человека. На ее основе эта последняя незаметно подменяется природой просто олицетворенной, уподобленной, т. е. «подчиненной» только условно-поэтически.

Иллюзия эта плоха далее тем, что подразумевает приемы очеловечивания и одухотворения главными и даже единственно допустимыми при изображении природы. А ведь они, как видим, устанавливают между человеком и природой (и наоборот — природой и человеком) однолинейную связь в одном направлении: природа подразумевается только подобной человеку и только близкой.

Олицетворения и уподобления своей образной структурой вуалируют, несколько затемняют ту реальную диалектику, что человек одновременно и подобен природе и ступенью выше ее, а природа, в свою очередь, близка человеку — подобна ему и подчинена им, и в то же время далека — отлична от него, и непокорна и чужда ему. Это противоречивое, но в противоречивости цельное чувство «чуждости-близости» природе. Приемы одухотворения берут лишь одну сторону этого сложного чувства, одну линию, одно направление двойственного

соотношения человека с природой. Эта их односторонность усугубляется тем еще, что олицетворение и уподобление — так сказать, полные, завершенные тропы. По этой своей природе они «стремятся» показать сопоставление человека с природой как полное тождество.

Вообще завершенный троп — полное олицетворение, полное сравнение, полная метафора и пр. — подразумевает какое-то одно, в одном направлении идущее отношение природы к человеку, человека к природе; это не дает выразить текучую и противоречивую диалектику жизненного соотношения природы и человека.

История литературы показывает, что по мере развития в чувстве природы реалистического начала употребление различных форм очеловечивания сужается не только в области мировоззрения в целом, но и в области поэтического мышления. Характерно: расцвет критического реализма и закат романтизма отмечены борьбой с излишествами в употреблении олицетворений и уподоблений. Некритическое употребление этих тропов являло читателю природу в чересчур условном виде. А реализм эстетического отношения к природе уже проникал в широкие читательские массы. От писателя, желавшего и в описаниях природы остаться на почве реализма, требовался пересмотр поэтических средств изображения природы. Ограниченность анимистической образности особенно наглядно выявилась в поэтической речи. Художник стал настороженно внимателен к выражениям и приемам, с которыми связывалось слишком резкое, безусловное очеловечивание.

С другой стороны, потребовались более тонкие формы поэтической условности — такие, которые выражали бы чувство «близости-чуждости» (природе) во всем его объеме, во всей сложности.

Несомненно, множество олицетворений, уподоблений и других тропов, подчеркивающих какую-то одну сторону отношения человека к природе, навсегда закрепилось в поэтическом мышлении. Они стали традиционными формами этого мышления. Но характерно, что отстоялись как раз те олицетворения, в которых окончательно стерся оттенок серьезного, мировоззренческого, т. е. безусловного одухотворения.

Тургенев и Чехов не раз высказывались против некритического пользования олицетворениями. Тургенев прямо связывал употребление олицетворений с пережиточной подосновой поэтического воображения. Ставя в пример чувство меры, с которым пользовался олицетворением Пушкин, Тургенев подчеркивал, что в таких выражениях современных поэтов: «И весь невреди-

мый, хохочет утес», молния — «фосфорическая змея» и т. п., — мера нарушена, граница условности перейдена. Уподобление таково, что наводит читателя на мысль: поэт «подкладывает» природе «посторонние намерения и цели» (т. е. сугубо человеческие).¹⁷ Дистанция между человеком и природой, которая должна сохраниться в самом духе поэтического слова, в таких выражениях сходит на нет. Особое достоинство аксаковских «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» Тургенев видел в том как раз, что автор не подкладывает природе своих человеческих намерений и целей, что Аксаков смотрит на природу «ясно, просто и с полным участием».

Но какого рода простота, какое участие имеются в виду? На этот счет у Тургенева нет достаточной ясности.

Риторические рассуждения романтиков по поводу явлений природы («везде видишь автора вместо природы») Тургенев требует заменять «простой и ясной передачей внешних явлений».

Но как обстоит с внутренним смыслом образа природы, как обстоит с отражением в пейзаже соотношения природы с человеком? Здесь Тургенев проводит одну основную мысль: природа есть мать человека и ее должно любить бескорыстной сыновьей любовью.

Слова о бескорыстной любви не случайно появились в тургеневской эстетике пейзажа. «Если только „через любовь“, — пишет Тургенев, — можно приблизиться к природе, то эта любовь должна быть бескорытна, как всякое истинное чувство: любите природу не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога, — и вы ее поймете».¹⁸

Тургенев не очень уверен в своей посылке: если только через любовь... Сомнение показательно: в том-то и дело, что основная масса человечества, трудящаяся на лоне природы, вынуждена приближаться к своей «матери» далеко не через одну любовь. Работник ежеминутно чувствует, что природа ему не только мать, но и поле деятельности, и непокорная, часто враждебная стихия. Да Тургенев и сам, отнюдь не бескорыстно любил природу. Он любил ее как наблюдатель-художник и как охотник-спортсмен. Природа не существовала для него вне этих интересов, разве что их «корыстность» не осознавалась писателем, да к тому же скрадывалась меньшей ее степенью по срав-

¹⁷ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12 томах, т. 11, Гослитиздат, М., 1956, стр. 156.

¹⁸ Там же, стр. 300.

нению с «корыстностью» чувства природы у земледельца-крестьянина.

И тем не менее Тургенев остро почувствовал, что нужна более простая и ясная передача явлений природы. В своих пейзажах он осуществлял эти принципы последовательнее, чем высказывал их теоретически. Это несомненно связано с работой над «крестьянской темой» и с нею смежными.

В России расцвет реалистического стиля изображения природы освещен именем Тургенева. Н. А. Бродский связывает расцвет пейзажа с развитием естественных наук.¹⁹ Думается, что небывалое развитие пейзажа в русской литературе больше обязано тому, что расцвет критического реализма в России совпал и питался серьезнейшими сдвигами в русской деревне (конечно, далеко не всегда непосредственно). Да и естественным наукам толчок дал общественный процесс.

В борьбе за землю, в трагическом осознании отчужденности от земли русский народ в середине 19 века остро почувствовал землю. Этот сдвиг в социальной психологии обновил и заострил эстетическое чувство природы в массах и усилил его критически-реалистическое начало. Этот сдвиг далее привлек внимание литературы к крестьянскому восприятию природы. Разумеется, это не единственная причина расцвета реализма в искусстве пейзажа.

Русский критический реализм, однако, только начал работу по созданию новой поэтики пейзажа, поэтики, соответствующей «крестьянскому» чувству природы. Тургеневский пейзаж еще не свободен от нот пассивно-сентиментального восторга — этих остаточных отражений коленопреклоненной позы человека перед природой. Возможно, что эти ноты имел в виду Чехов, когда, отдавая должное великолепной фактуре и мастерскому смысловому использованию пейзажа в романе «Отцы и дети», все же заметил: «Чувствую, что мы отвыкаем от описания такого рода и что нужно что-то другое».²⁰

М. Горький признавал: «Есть много искусного, трогательного и даже мощного в изображении пейзажа нашими мастерами слова». Вместе с тем М. Горький с его обостренным вниманием ко всему, что касается творческой миссии человека-работника, обращал внимание на то, что литературе прошлого недоставало духа борьбы с природой. Недоставало не столько в декларациях, сколько в чувстве, с которым пишется природа,

¹⁹ Н. А. Бродский. И. С. Тургенев. М., 1950, стр. 62.

²⁰ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 16, Гослитиздат, М., 1949, стр. 32.

а следовательно, и в стиле описания: «Я очень долго восхищался лирическими песнопениями природе, но с годами эти гимны стали возбуждать у меня чувство недоумения и даже протеста. Стало казаться, что в обаятельном языке, которым говорят о „красоте природы“, скрыта бессознательная попытка заговорить зубы страшному и глупому зверю Левиафану-рыбе, которая бессмысленно мечет неисчислимые массы живых икринок и так же бессмысленно пожирает их. Есть тут что-то похожее на унижение человеком самого себя перед лицом некоторых загадок, еще не разрешенных им. Есть нечто первобытное и „атавистическое“ в преклонении человека перед красотой природы...»²¹ И далее М. Горький развивает мысль о том, что преклонения заслуживает как раз способность человека находить красоту в природе: природа предстает пред человеком далеко не в одних своих приятных качествах, и несмотря на это человек видит и находит, «силою воображения своего внес и вносит» в нее красоту.

Мы цитируем предисловие М. Горького к собранию сочинений Михаила Пришвина. Но М. Горький имеет в виду не столько персонально Пришвина, сколько отношение к природе человека будущего, о котором он столько думал и мечтал. Этот человек в своем чувстве природы воплотит нарождающееся уже у нынешнего человека сознание того, что он — не только сын, но и «полновластный владыка и муж земли, творец чудес и радостей ее». «Вот это и есть то, совершенно оригинальное, что я нахожу у вас, — писал М. Горький Пришвину, — и что мне кажется и новым и бесконечно важным.

«Обычно люди говорят о земле:

«— Мы — твои (вспомним тургеневское: «он сын ее», — А. Б.).

«Вы говорите ей:

«— Ты — моя.

«А это так и есть: земля более наша, чем привыкли мы о ней думать... Миллиарды людей удобрили землю своей плотью; поистине, это — наша земля».²² (У Шолохова читаем: «Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачьей, не ржавеющей кровью политая степь»).

Пусть чувство природы человека будущего у сегодняшнего труженика земли еще не выработано. Пусть в нем подчас силен мотив: мы — твои. Но именно трудовое начало закладывает

²¹ М. Горький, вступительная статья в кн.: М. Пришвин, Собрание сочинений, т. 1, Госиздат, М.—Л., 1927, стр. 8—9.

²² Там же, стр. 11—12.

в поэтическом чувстве природы зерно иного отношения: ты — моя. Этот зародыш издревле теплится в народном сознании наряду с резиньятивым (подчиненным) любованием красотой природы. Ведь чувство работника, преобразующего землю, воспитывалось не на одних поражениях. В победах над природой, в борьбе за родную землю с национальными и социальными врагами труженик учился чувствовать себя хозяином, победителем, творцом.

Говоря о чувстве природы человека будущего, М. Горький имеет в виду не только активность этого чувства. Он говорит и о широте, о расширении чувства природы. Оно не исчерпывается ни любовью, ни боязнью, ни тем и другим вместе. Чувство природы должно охватывать все многосложное и противоречивое единство человека с природой. Эстетическое чувство природы должно быть освещено также объективным знанием ее, подчеркивает Горький. И вот такую полноту его, емкость, многосторонность Горький не встречал ни у кого, как у Пришвина. Линия знания тоже требует изображения природы не только по ходу действия, но и самой по себе. Не нужно много усилий, чтобы видеть, что самостоятельный пейзаж, лучше всего отражающий знание природы, приобретает в пришвинских произведениях исключительно большой удельный вес.

В художественной литературе единство человека с природой нередко выглядит тождеством. По всей природе писатель разливает разумное творческое начало, наделяя ее таким образом божественными свойствами. Яркие примеры такого пантеистического единства находим у Льва Толстого. Пришвин, не избегая сложности соотношения человека с природой, изображает его в лучших своих произведениях таким, каким оно есть на самом деле. Он все время подразумевает и творческий контакт человека с природой, и непокорную ее силу, и биологическую близость их духовных начал, и низшее качество начала «природного».

У Пришвина встречается спорное объяснение и спорное художественное освещение явлений природы. Но в целом философия его творчества поконится на правильно и тонко понятом «единстве природы, человека и общества», как справедливо заметил в свое время критик Замошкин.²³ «Ваш человек, — подчеркивал М. Горький в упомянутом предисловии ту же особенность, — очень земной и в хорошем ладу с землей, он у вас наизаконнейший сын великой матери (т. е. природы, — А. Б.) и последняя живая частица священного тела человечества».

²³ Там же, стр. 32.

И то и другое — одновременно. Отражение диалектического, противоречивого единства природы, человека и общества в противоречивом же, но вместе с тем цельном чувстве природы М. Горький и считал главной особенностью Пришвина.

М. Горький, заканчивая предисловие, писал, что, может быть, в чем-либо ошибся и преувеличил, но уверен, что преувеличил в ту сторону, куда полезно преувеличивать. Горький мог ошибаться в суждениях о Пришвине, но предчувствовал, что в главном «гимны» природе человека будущего будут как раз такими, как они выражены в творчестве Пришвина.

В гимн вливается элемент трезвого знания (у Пришвина — научного, у работника — практического) и дух борьбы с природой. Гимн становится иным, но не перестает быть «прекрасным песнопением». Чувство природы остается эстетическим, несмотря на то, что в него вливаются не эстетические начала — знание и «практицизм». Более того, только обогащенное таким образом чувство природы и приобретает подлинно эстетический смысл: актом художественного восприятия охватывается не одна только приятная сторона природы, но все стороны ее, не одни розы ее, но и тернии. Чувство природы осуровливается, но от этого становится лишь более крепким и земным. В этом суть реализма чувства природы в горьковском понимании.

Таково шолоховское чувство сродненности с природой. Очевидно, что сродненность, о которой упомянул Кирпотин, не тождественна пантеистическому слиянию с природой, не равна пассивной любви к природе.

Шолохов раскрывает природу не взглядом внешнего наблюдателя, но глазами работника, казака-труженика. Кстати сказать, специфическое для крестьянина ощущение природы казак, меньше придавленный нуждой, переживал острее и полнее. По сословному своему положению он больше чувствовал себя хозяином земли и полнокровнее переживал свое творческое начало в природе. Возможно, что это помогло крестьянскому чувству вылиться в творчестве Шолохова с такой могучей силой.

Шолохов наследовал ту традицию классиков, которая стремилась учитывать в самом качестве литературного пейзажа творческое начало человека в природе. Эта традиция тоже существовала в старой литературе. Она причудливо переплеталась с «преклоненным» отношением, о котором говорит М. Горький. Чтобы непосредственно перейти к тому, как то или иное специфическое чувство природы порождает специфический пейзаж, проследим противоречивые начала в пейзажах одного и того же писателя.

5

Изучая пейзаж Льва Толстого, К. Арсеньев обратил внимание на то обстоятельство, что уже Иртеньев («Юность»), а позднее Константин Левин — равнодушны к пространным, внешне красивым излияниям о природе. «Прежде (до 60-х годов), — пишет он, — граф Толстой допускал возможность изобразить словами красоты природы; он указывал на них читателям; подобно тому, как Иртеньев указывал Нехлюдову на прелесть заходящего солнца («Дмитрий, посмотри какая прелесть»). Впоследствии времени указания этого рода стали представляться ему недостигающими цели или производящими впечатление противоположное тому, к возбуждению которого они направлены. Сообразно с этим описания природы становились у него все реже, проще и короче, облекаясь в поэтические краски лишь тогда, когда служили оправой, рамкой для личного чувства. Это было, может быть, первым признаком, первым выражением другой, более глубокой перемены в миросозерцании великого писателя».²⁴

Арсеньев, нам кажется, подошел здесь к очень верной мысли. Перелом в миросозерцании означал, в частности, обостренную чуткость Толстого к крестьянскому взгляду на землю. Толстой стал учитывать в своей художественной работе сдержанный суровый реализм крестьянского чувства природы. Толстой уже мыслит природу как непрременную принадлежность только крестьянской жизни. Он сдержаннее поэтому вводит ее, когда касается быта верхних классов. Сдержанность видна и в некоторых крестьянских эпизодах, но здесь она имеет другой смысл — соответствует суровому немногословию чувства земли у работника. Толстой словно удерживает перо, боясь обилием «красивых слов» внести ложную ноту в строгую простоту крестьянского чувства природы. В отличие от него Шолохов везде пишет смелыми щедрыми мазками, не боясь просчета, он словно сознает свое первородное право распоряжаться богатством природы, словно наперед знает, что как бы ни были щедры красками его пейзажи — в них не вкрадется неловкая патетика или краснота.

У Толстого вместе с тем продолжают появляться и развернутые описания. Некоторые развертываются в связи с философией возвращения к «естественной» жизни (например, Оленин в лесу на охоте — «Казаки»). Крестьянский реализм чувства

²⁴ «Вестник Европы», 1885, № 5, стр. 240—241.

природы сказывается и в них — в простоте языка, в объективности внешнего вида природы.

Другие пейзажи разворачиваются в силу чисто художественной необходимости подробно раскрыть через природу человеческую душу. Пример — зимний, а потом летний дуб, навевающий размышления князю Андрею Болконскому.

Наконец, Толстой изредка пространно описывает природу как обстановку жизни, как поле крестьянского труда. Таких пейзажей немного, но они очень показательны. Остановимся на одном.

Совершенно по-разному видит природу Левин — интеллигент и Левин — полупомещик-полуземледелец (вспомним, что одно время он подумывал перейти в крестьянство). Левина-«земледельца» коробят выпренные слова брата о природе; со стороны он обостренно почувствовал в них литературную, для него сейчас ложную красоту. Но когда он сам, расфилософствовавшись о жизни, засмотрелся на небо, то машинально увидел его в том же неприятном ему «стиле»: «Как красиво! — подумал он, глядя на странную, точно перламутровую раковину из белых барашков-облаков, остановившуюся над самой головой его на середине неба. — Как всё прелестно в эту прелестную ночь! И когда успела образоваться эта раковина? Недавно я смотрел на небо, и на нем ничего не было — только две белые полосы. Да, вот так-то незаметно изменились и мои взгляды на жизнь!»²⁵

Тут и довольно изысканное сравнение с перламутровой раковиной, и сопоставление метаморфозы в природе с переменой в жизни человека, короче — перед нами природа, увиденная и понятая очень субъективно. И это правомерно и необходимо с точки зрения индивидуального восприятия Левина, для его характеристики. Но не менее правомерно и справедливо то, что перед нами вместе с тем появляется природа, утратившая свой объективный вид. Последнее усугубляется тем, что облако-раковина появляется неожиданно, не подготовленное предшествующими пейзажами, без связи с «природой вообще», только как элемент психологической характеристики. Субъективный вид и узко-психологическая мотивированность образа природы взаимно связаны.

А вот каким представляется пейзаж Левину — хозяину и работнику (Левин косит вместе с мужиками): «Огромное пространство луга было скошено и блестело особенным, новым

²⁵ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений (Юбилейное издание), т. 18, М.—Л., 1934, стр. 291—292.

блеском, со своими уже пахнувшими рядами, на вечерних косых лучах солнца. И окошенные кусты у реки, и сама река, прежде не видная, а теперь блестящая сталью в своих извивах — все это было ново».

«Солнце уже спускалось к деревьям, когда они «косцы», побрякивая брусницами, вошли в лесной овражек Машкина Верха. Трава была по пояс в середине лощины, и нежная и мягкая, лопушистая, кое-где по лесу пестреющая Иваном-да-Марьей. . . Солнце зашло за лес. Роса уже пала, и косцы только на горке были на солнце, а в низу, по которому поднимался пар, и на той стороне шли в свежей, росистой тени. Работа кипела».²⁶

Мы не хотим сказать, что подобные описания сильнее образов типа сравнения с перламутровой раковиной. Мы пока обращаем внимание на то, что в этом описании природа ближе к ее объективному виду. Во время косьбы восприятие Левина осу- ровлено и опрощено трудовым отношением к природе. Он видит покосы такими и так, какими они есть на самом деле и как их видят мужики.

Вместе с тем, как увидим далее, это «самодовлеющее» описание природы несет и психологическую функцию, хотя настроение героя внешне и не видоизменяет пейзаж так сильно, как в случае с облаком-раковиной, хотя в пейзаже не появляются субъективные образы, имеющие смысл лишь исключительно в связи с тем мгновением Левина и ходом его мысли.

Пейзаж таков, как если бы он был увиден «холодно регистрирующим» посторонним наблюдателем. В какой-то мере так оно и есть. Пейзаж дан как бы от автора, вернее, «точки наблюдения» автора и героя в эти мгновения как-то незаметно совмещаются, «переливаются» одна в другую, образуя некую обобщенную точку наблюдения (подобное мы наблюдали у Шолохова).

Каким же образом при такой нивелировке пейзаж все же характеризует настроение Левина?

Читатель сопоставляет этот пейзаж с авторской характеристикой Левина. Ее находим рядом: «Чем долее. . . косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не руки махали косой, а сама коса (как у старика, которому Левин подражает, — А. Б.) двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты».²⁷

²⁶ Там же, стр. 268—270.

²⁷ Там же, стр. 267.

В пейзаже: луг блестел особенным, новым блеском, все было ново и т. п.; в характеристике Левина: это были самые блаженные минуты и пр.

Связь, таким образом, в эмоционально-смысловой переключке пейзажа с характеристикой. Эта внутренняя линия связи в большинстве случаев ясна и не требует пояснения. Основной интерес представляет связь композиционная, композиционное «сцепление» пейзажа с авторской характеристикой и вообще контекстом. Ясно видно отсутствие поэтической фигуры, которая оформила бы отношение пейзажа к характеристике. Мы ощущаем легкую его метаморфичность по отношению к настроению Левина, но метафора ли это, сравнение, олицетворение или какой другой троп — различить затруднительно. Пейзаж словно «просто вставлен» в текст неподалеку от характеристики — и только. Кроме внутренней переключки, никакой другой мотивированности нет. Неясно ведь даже, кто рисует перед нашим внутренним взором этот пейзаж: не то автор, не то Левин.

Этот пейзаж как бы случайно оказывается созвучным настроению Левина и тем усиливает авторскую характеристику. В этом плане и оправдывается то, что он «вставлен» в фрагмент о косовице.

Чтобы уяснить художественную структуру этого психологического параллелизма «человек—природа», сравним его с психологической характеристикой, построенной на основе ясно различимого тропа, например, уподоблении.

Будем иметь в виду, что рассмотренный параллелизм возник под пером Толстого в одной из кульминационных точек эволюции Левина: в минуту «слияния» с крестьянской психологией. Психологическая перестройка героя и вызывает к жизни именно параллелизм.

Характеристика Андрея Болконского посредством образа дуба не менее характерна, но в ином смысле.

В первый раз Болконский глядит на зимний дуб и видит как в зеркале свой скепсис. Разочарованность в суеде света отвратила Болконского от всего общественного. Он не служит в армии, хотя Россия — накануне наполеоновского нашествия. Во второй раз, уже через образ летнего дуба, показано начало душевного перелома. В ходе его князь Андрей обрел вкус к жизни и с присущей ему глубиной мысли и чувства постепенно осознал и высказал идею, являющуюся эпической идеей «Войны и мира»: в такой войне побеждает сильнейший духом, следовательно, победят русские, так как их дух выше, ибо их дело правое.

Эта линия идейно-психологического развития князя Андрея — одно из важнейших художественных решений «мысли народной», которою был охвачен Лев Толстой в работе над эпопеей и которая является историческим и патриотическим пафосом «Войны и мира».

Образ дуба имеет, таким образом, отношение к самому важному: это один из тех образов, которые определяют восприятие эпического содержания «Войны и мира» (конечно, в какой мере оно преломилось в пейзаже). Что касается стиля восприятия — что нас интересует сейчас более всего, — то этот пейзаж характерен как преломление природы в развитом, утонченном воображении, воспитанном на традиционно-литературных поэтических фигурах.

Итак, удалившись от света и общественной жизни, князь Андрей поехал в деревню. Лес просыпался от зимней спячки. И вот он увидел среди леса дуб.

«С огромными своими неуклюжими, несимметрично растопыренными, корявыми руками и пальцами, он старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами. Только он один не хотел подчиняться обаянию весны и не хотел видеть ни весны, ни солнца.

«„Весна, и любовь, и счастье! — как будто говорил этот дуб, — и как не надоест вам все один и тот же глупый и бессмысленный обман. Все одно и то же, и все обман! Нет ни весны, ни солнца, ни счастья...“

«„Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб, — думал князь Андрей, — пускай другие, молодые, вновь поддаются на этот обман, а мы знаем жизнь, — наша жизнь кончена“».²⁸

Толстой не заставляет настроение князя Андрея отражаться во всей природе. Вокруг дуба есть и «самостоятельная» природа: «В лесу было почти жарко, ветру не слышно было. Береза, вся обсеянная зелеными клейкими листьями почти не шевелилась, и из-под прошлогодних листьев, поднимая их, вылезала зеленая первая трава и лиловые цветы».²⁹

Но даже в эти минуты, когда Болконский еще не сопоставлял с собою природу, когда просто «весело и бессмысленно смотрел по сторонам», Толстой привносит в пейзаж легкий оттенок субъективного настроения своего героя: «Рассыпанные кое-где по березняку мелкие ели своей грубой вечной зеленью неприятно напоминали о зиме».³⁰

²⁸ Там же, т. 10, стр. 153.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

Нотка, очеловечивающая лес, — легкий подступ к следующему затем сильному очеловечиванию дуба — центральному и самому сильному образу. Он заставляет воспринимать как очеловеченный весь пейзаж. Он слишком отвлекает от той мысли, что мы видим природу, и делает акцент на том, что перед нами — внутренний мир человека. Дуб ведь очеловечен не только тем, что произносит монолог, но даже внешне: «корявые руки», «пальцы». Так тесно сближая природу с человеком, Толстой очень наглядно и очень тонко демонстрирует этот внутренний мир, но одновременно тем самым резко отделяет дуб от остальной природы. Окружающие деревья не говорят с князем Андреем. У них нет ни пальцев, ни болячек. Этот момент усиливается тем, что дуб появляется как-то вдруг, без особой связи с остальными картинами природы «Войны и мира», т. е. как бы вообще без связи с природой. (Для Шолохова, наоборот, характерна тенденция связать все пейзажи воедино). Дуб возникает в повествовании исключительно с тем, чтобы герой остановил на нем свой взор и раскрыл бы свои душевные движения, а окружающий лес — чтобы на его фоне появился дуб (кстати сказать, описание дуба непропорционально велико как деталь леса). Эту «утилитарную» функцию пейзажа Толстой не стремится «скрыть» как тайну писательской технологии, не стремится дополнительно аргументировать этот психологический пейзаж — развить необходимость его в тексте и как описания природы. Последнее, правда, было бы трудно осуществить: в жизни Болконского встреча с природой в большей или меньшей степени случайный эпизод. Частые «встречи» с природой шолоховского героя (и читателя) вполне естественны и поэтому больше аргументированы.

При всем том, в силу упомянутых качеств образ дуба и становится глубоко реалистической характеристикой Болконского. Нас поражает как раз то, что дуб не похож на другие деревья, что вот так вдруг и должен был упасть на него рассеянный взгляд Болконского, именно такие сложные ассоциации должны были зародиться в развитом воображении героя. Каждому не раз приходило в голову разительное сходство той или иной вещи с таким-то человеком. Толстой чрезвычайно ярко возобновляет у читателя сходное ощущение. Очеловеченный дуб исполнен правды и художественного совершенства как психологическая деталь.

Все это так, но все это не мешает пейзажу с дубом утратить заметную долю качества живой природы. Объективная часть пейзажа, пассивно окружающая «работающий» дуб, лишь подчеркивает этот момент. В итоге прелесть этого образа — прелесть

природы эстетизированной, в нем мало суровой красоты «равнодушной природы».

Говоря о толстовском дубе, мы имеем в виду не мастерство Толстого-пейзажиста, а характер подхода писателя к природе. Характеристика Болконского дана через природу, «сближенную» с человеком настолько, что исчезает дистанция, о которой мы говорили выше. На какое-то и довольно продолжительное время внутренний мир героя сливается с дубом. Пейзаж — психологическая деталь закрывает пейзаж — изображение природы.

Речь идет, таким образом, не о мастерстве Толстого, а об ограниченных возможностях анимистической образности.

Ниже мы берем шолоховское описание природы не для противопоставления и даже не с тем, чтобы сравнивать степень мастерства, а лишь желая продемонстрировать объективные возможности двух линий пейзажной живописи. Обе они присущи и Шолохову, и Толстому, но присущи в разной мере, и это очень существенно изменяет общую картину пейзажа.

В «Тихом Доне», в сцене свидания Григория и Аксиньи, роль, аналогичную толстовскому дубу, роль «катализатора», вызывающего наружу до того скрытые слова и чувства, выполняют вербы, точнее — весь пейзаж у берега Дона, где происходит встреча.

Дважды герои встречаются здесь: когда их любовь только начиналась и когда, после долгой разлуки, после охлаждения — вновь забрезжило прежнее чувство.

Григорий, «ужаленный тоской, покоренный нахлынувшими воспоминаниями», сказал:

«— Здравствуй, Аксинья дорогая!

«— Здравствуй.

«В тихом голосе Аксиньи прозвучали оттенки самых чужеродных чувств — и удивления, и ласки, и горечи... С минуту простояли молча. Над головами их, как кинутая тетивой, со свистом пронеслась чирковая утка. Ненасытно облизывая голубые меловые плиты, билась у обрыва волна. По разливу, затопившему лес, табунились белорунные волны. Ветер нес мельчайшую водяную пыль, пресный запах с Дона, могущественным потоком устремлявшегося в низовья.

«Григорий перевел взгляд с лица Аксиньи на Дон. Затопленные водой бледноствольные тополя качали нагими ветвями, а вербы, опушенные цветом — девичьими сережками, пышно вздымались над водой, как легчайшие диковинные зеленые облака. С легкой досадой и огорчением в голосе Григорий спросил:

«— Что же?.. Неужели нам с тобой и погутарить не об чем? Что же ты молчишь?

«Но Аксинья успела овладеть собой; на похолодевшем лице ее уже не дрогнул ни единый мускул, когда она отвечала:

«— Мы свое, видно, уж отгутарили...

«— Ой ли?

«— Да так уж, должно быть! Деревцо-то — оно один раз в году цветет...

«— Думаешь, и наше отцвело?» (4, 326).

Движущие мотивы этой встречи, этого разговора — сомнение и желание и надежда вернуть прошлое — обнажаются в параллелизме: цветущие вербы — чувство. Вербы — не близко, на той стороне Дона, но они влекут, как диковинные облака, и они — зацвели!.. Они смутно напомнили о минувшем и о расстоянии, отделяющем его от настоящего, и предвещают новое сближение.

(Интересно, что в первую встречу, когда чувство только зарождалось, между природой и героями связи не было и пейзаж был едва намечен мимолетными штрихами).

Нить незримой борьбы между Григорием и Аксиньей держится на недосказанном сопоставлении цветущих деревьев с любовью. Лишь у Аксиньи проскальзывает, о чем идет речь (деревцо-то один раз цветет). Прямого и открытого сопоставления, т. е. уподобления или сравнения чувства с зацветающей природой, — нет.

У Толстого Андрей Болконский, мысленно олицетворяя дуб, раскрывает до тех пор тайно творившуюся в нем «внутреннюю работу». У Шолохова то же достигается без олицетворения, длительного и тесного «слияния» природы с человеком. Природа лишь на миг соприкасается с человеческой душой. Сопоставление остается несколько недосказанным. Параллель имеет намекающий, внутренний характер. Автор не стремится полностью уподобить природу тем или иным человеческим свойствам. И пейзаж, характеризуя человека, сохраняет в то же время значение «равнодушной природы», независимой от персонажа. Даже в отдельно взятой наиболее «психологизированной» его части — вербах — сохраняется самоценность природы. К тому же Шолохов, подводя читателя к вербам, разворачивает перед тем довольно широкую «самодовлеющую» картину природы (у Толстого в разбиравшемся пейзаже «нейтральная» часть сравнительно с дубом заметно уже).

Перед читателем раскрываются в относительно равной мере оба плана: внутренний мир человека и природа, субъективное переживание героя и объективный вид природы. Вербы как бы намагничиваются психологизмом, не отрываясь притом от

остальной природы, не теряя прелести «зеленого дерева жизни». Они несут одновременно и психологическую функцию, и функцию объективного изображения природы. С одной стороны, пейзаж независим, с другой — он же характеризует человека, действие. Эта двупланность, двузначность самостоятельного пейзажа достигается, как видим, приемом психологического параллелизма.

6

В отличие от прочих фигур образности параллелизм по самому своему строению не подчеркивает какой-то одной стороны соотношения человека с природой. В зависимости от смысла элементов данной параллели сопоставление может подразумевать одновременно и одухотворение природы, и сравнение ее с человеком, и противопоставление. Могут подразумеваться и более сложные метафорические соотношения человека с природой, соответствующие сложности соотношения жизненного. В комплексе недосказанных тропов, составляющих параллелизм, многозначное и противоречивое соотношение человека с природой может быть охвачено шире и полнее, чем каким-нибудь полным тропом в отдельности.

Известно, что степень конкретности образа зависит от характера соотношения членов тропа. Например, в сравнении образ лишь намек, а в уподоблении — уже картина. Недосказанное сопоставление делает образ еще более намеком, еще менее конкретным. Чем дальше от полного тропа, иными словами, чем больше сопоставление не завершено, тем чувственно-изобразительная сторона образа может быть сильнее и смысл — шире. Но зато тем менее конкретен этот широкий смысл.

Как видим, имея серьезные преимущества перед «дозревшим» тропом, параллелизм, троп «невызревший», имеет и отрицательное свойство: параллелизм оставляет читателю слишком много свободы в толковании соотношения членов параллелизма, т. е. смысла образов.

Этот недостаток сделал бы невозможным широкое пользование параллелизмом в пейзаже, если бы идейно-художественная система творчества строилась на пейзаже. Но даже у Шолохова пейзаж — не больше чем подчиненный художественный элемент.

Хотя мы и говорим о самостоятельном пейзаже, пейзаж имеет относительную самостоятельность. Он может не зависеть от сюжета как картина природы, но смысл его в сюжете, в психологическом анализе и т. д. окончательно вырисовывается не внутри пейзажного фона, но в русле всей идейно-художественной структуры данного эпизода, сюжетного куска, наконец, всего

произведения. Развертывающееся перед читателем во всех планах художественной ткани отношение автора к событиям и людям — все это в нужной мере вводит в рамки «расплывающийся» смысла пейзажа. Но вместе с тем сохраняются упомянутые достоинства параллелизма.

В силу своих возможностей психологический параллелизм широко распространен в народном творчестве. Его изобразительно-смысловая емкость позволяет выражать обобщенные мысли и чувства. Поэтому наибольшее распространение он получил в песенных жанрах, особенно лирических. В жанре песни сложилась направленность параллелизма как психологического. В этой разновидности параллелизм более всего изучен и под этим названием известен в научной литературе.³¹

В небольших жанровых рамках и относительно несложной художественной структуре народной лирической песни (несложной по сравнению с крупными жанрами) психологический параллелизм сложился в первоначальном своем виде как прием элементарный — и по психологическому материалу, и по структуре.

В произведениях Шолохова встречаем параллелизм отшлифованный, развитый и, главное, применяемый не только в психологических деталях.

Шолохов не удовлетворяется тем, что ставит рядом оба члена параллелизма, как это чаще всего бывает в народном психологическом параллелизме. Легкими штрихами он набрасывает внутри параллелизма дополнительно к «параллельности» тончайшие намеки. Поэтическое соотношение: чувство Григория и Аксиньи — зацветающие вербы — мы воспринимаем как образ не только на основе того, что вербы просто параллельно «вписаны» в сцену встречи, но и по тому, что взоры героев сходятся на деревьях, что они перехватывают взгляд друг друга и, наконец, Аксинья говорит: «Дерево-то — оно один раз в году цветет». Ассоциация возрождающегося чувства с расцветающим деревом начинается параллелизмом, а этой фразой развивается и, так сказать, закрепляется. Здесь Аксинья и за ней Григорий начинают было уподоблять чувство природе. Но намек не развивается в полное уподобление, остается в зародыше.

Шолохов приспособливает параллелизм к более сложному психологическому содержанию. Параллелизм усложняется — переходит в речь героев, образует цепь взаимно связанных на-

³¹ См., например, статью Александра Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля»: А. Веселовский, Собрание сочинений, т. I, Изд. АН, СПб., 1913.

меков и иносказаний. Но сохраняется коренное его качество — некоторая недосказанность сопоставления. Автор словно не настаивает на сопоставлении любви с зацветающим деревцом, и оно не бросается в глаза. Оно подается мимоходом — в манере, напоминающей чеховскую.

Сложные и развернутые психологические картины свойственны эпическому жанру. Шолохов «эпизирует» — изменяет прием параллелизма применительно к эпическому жанру. Параллелизм применяется для построения довольно длительных и полных движения психологических мизансцен. (В народном творчестве параллелизм употребляется преимущественно в статических психологических моментах). В этих мизансценах уже сложный пейзаж, а не деталь, параллелен отрезку сюжета, часто весьма значительному.

Подобного рода «эпическое» применение параллелизма встречается, разумеется, не у одного Шолохова. Чтобы определить характерность шолоховского, сравним его со сходными явлениями у Тургенева и Чехова.

А. Долинин дал интересный сравнительный анализ двух рассказов: чеховского «Егеря» и тургеневского «Свидания». Рассказы близки тематически и даже фабульно. Их содержание — свидание и раскрывающиеся в нем отношения любящей женщины и равнодушного мужчины, причем корни коллизий уходят в глубь социальных отношений.

В структуре «Свидания» А. Долинин видит две системы образов. Одна — «не то чистая белая березка в грустном и тихом осеннем лесу, не то робкая и нежная девушка, в неясном предчувствии надвигающейся разлуки с милым; для большего их оттенения вскоре рождаются еще два образа по контрасту... осина, как бы с пренебрежением глядящая на белую и нежную березку, и самоуверенный, в себя влюбленный самец, с тем же презрением относящийся к робкой и покорной девушке. Это и есть центральные образы в каждой из обеих систем...»³²

Нас интересует не контрастность девушки-березки осине-«самцу», а параллельность природы людям: параллельность осины — «самцу» и березки — девушке, т. е. отношение образов природы к коллизии рассказа. Это отношение подобно психологическому параллелизму, который мы отметили в сцене свидания Григория с Аксиньей. Там возрождающееся чувство —

³² А. С. Долинин. Тургенев и Чехов (параллельный анализ «Свидания» Тургенева и «Егеря» Чехова). В кн.: Творческий путь Тургенева, сборник статей под ред. Н. Л. Бродского, Изд. «Сеятель», Пгр., 1923, стр. 286.

зацветающие вербы, здесь белоснежная березка — чистая девушка и вторая параллель: нехорошее дерево осина — дурной человек.

Параллелизм у Тургенева, однако, не такой, как у Шолохова. То, что образ «самца»-осины противоположен девушке-березке, читателем понимается не только из объективного противостояния образов, но и из субъективного авторского «пояснения». У Шолохова пояснения нет или оно дается в виде очень легкого намека.

Пояснение далеко не всегда ослабляет художественную правду «человеческого» сюжета, но важно понять, что пояснение нарушает параллелизм как таковой. В нем, в пояснении, члены параллели как бы перестают быть параллельными, как бы пересекаются: объясняют друг друга уже не только по объективному смыслу их соотношения, но и вследствие авторского разъяснения этого соотношения. Природа, строго говоря, перестает быть параллельной. И вот поэтому образное выражение ее самостоятельности, «равнодушия» и т. п. тускнеет. Она уподобляется (человеку) немного больше, чем настолько, чтоб сохранить самостоятельность. Все, конечно, зависит от реализма чувства природы, подсказывающего меру «пояснения». Проследим тургеневское «пояснение».

Герой грубо оборвал свидание, выпрошенное березкой — Акулиной, и навсегда, очевидно, ушел из ее жизни. Вслед за тем в пейзаже появляются приметы осени: блеклые лучи солнца, высохшее жнивье, покоробленные листья (не с той ли березки?). Все это еще в плане параллелизма. Но здесь автор не ставит точку, как поступил бы Шолохов. «Мне стало грустно; — продолжает Тургенев, — сквозь веселую, хотя свежую улыбку увядающей природы, казалось, прокрадывался унылый страх из далекой зимы». И этим еще не ограничивается пояснение к происшедшему между «березкой» и «осиной». Далее оно разворачивается и усиливается: «Образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, а васильки ее, довольно увядшие, до сих пор хранятся у меня...»³³ «Пояснение» сделано не резко, но оно есть. И то, что василек был увядший и что рассказчику стало грустно, и что долго не выходил из головы образ бедной Акулины — все это вносит в соотношение человека с природой негромкую, однако все же слышимую чувствительную ноту. А она несвойственна отношению Акулины к природе. Да и в жизни природа была беспристрастна к героине. Автор сохранял

³³ И. С. Тургенев, *Собрание сочинений в 12 томах*, т. 1, Гослитиздат, М., 1953, стр. 334.

это беспристрастие до некоторого момента. Но открыто-субъективной концовкой рассказа нарушен так называемый скрытый поэтический эффект, составляющий соль параллелизма (недосказанность параллели человек—природа).

Если «пояснение» делается с меньшим тактом, чем у Тургенева, это уже вызывает возражение. К. Арсеньев говорит об одном из описаний природы у Гончарова: «Дальше (вслед за пейзажем, — А. Б.) идет, к сожалению, подчеркивание, формулирование того, что вытекает само собою из поэтических образов (природы), вызванных художником: „а какая обстановка для любви в этом сумраке, в безмолвных деревьях, благоухающих цветах и уединении!“ Лучше было бы, если бы это пришло на мысль самому читателю».³⁴

Чеховский пейзаж в «Егере» сделан именно с таким расчетом. Граф, из зависти, что егерь стреляет лучше, целый месяц спаивал его и женил на совершенно чужой женщине. Она любила егеря, но он остался холоден. Оба страдают. Внешне герой равнодушен и даже груб, но напряженность, с которой он держится, выдает жалость к женщине. Вот это внутреннее соотношение героев и предваряется в пейзаже, открывающем повествование: «Знойный и душный полдень. На небе ни облачка... Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уж не зеленеть ей... Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками или ждет чего-то (как всматривается женщина в конце рассказа в исчезающую вдаль на дороге фигуру мужа и без надежды все еще ждет чего-то, — А. Б.).

«По краю сечи, лениво, вразвалку плетется высокий, узкоплечий мужчина лет сорока... — Егор Власыч! — слышит вдруг охотник тихий голос. Он вздрагивает и, оглянувшись, хмурит брови. Возле него, словно из земли выросши, стоит бледнолицая баба...»³⁵

Никаких пояснений, как пейзаж относится к сюжету. Между пейзажем и первой фразой действия («По краю сечи лениво, вразвалку плетется...») — никакого поясняющего перехода. Нет этого пояснения и в дальнейшем. Расчет только на внутреннюю сопоставленность пейзажа с героями.³⁶

³⁴ К. Арсеньев. Пейзаж в современном русском романе. «Вестник Европы», 1885, № 5, стр. 233.

³⁵ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 4, Гослитиздат, М., 1946, стр. 21.

³⁶ Мы сравниваем принципы введения образов природы в повествование. Нужно в то же время иметь в виду, что удельный вес образов природы в творчестве Чехова заметно меньше, чем у Тургенева. Чеховские принципы пейзажной живописи повтому не так заметны, как тургеневские.

В чеховском «Егере» параллелизм «чистый», более последовательный, чем в тургеневском «Свидании», — без поясняющей концовки. Зато у Тургенева «природный» элемент параллелизма больше развит, иными словами, богаче пейзажный фон.

Шолохов удачно сочетает оба эти разные достоинства. Для сравнения проследим эпизод из «Тихого Дона», примерно соответствующий «Егерю» и «Свиданию» по объему, а также по характеру конфликта. Читателю хорошо помнится последняя измена Григория, окончательно надломившая Наталью, и последовавшее затем проклятие, которое Наталья шлет ему во время грозы. Эти события предшествуют смерти Натальи.

Задолго до сцены проклятия Шолохов, описывая работу на мелеховском поле, дает почувствовать давящую жару. «За курганом садилось солнце. Горький полынный запах выкошенной степи к вечеру усилился, но стал мягче, желанней, утратив полдневную удушливую остроту. Жара спала» (5, 134). Это пейзаж из 14 главы седьмой части. В 16-й главе события происходят на том же фоне жаркой степи. «Ночь Наталья не спала (после признания Аксиньи, что Григорий вновь бывал у нее, — А. Б.), а наутро вместе с Ильиничной ушла полоть бахчу. В работе ей было легче. Она меньше думала, равномерно опуская мотыгу на высушенные солнцем, рассыпающиеся в прах комки песчаного суглинка...» (5, 154).

Природа вначале вовсе безразлична к героине. Как будто пейзаж самостоятелен в полном смысле слова. Не предвещает бури и следующее затем описание: «По синему небу плыли и таяли изорванные ветром белые облака. Солнечные лучи палили раскаленную землю». Только на миг набегают тучка: «С востока находил дождь». «А потом солнце наискось пронизывало ослепительно белую кайму уплывавшей на запад тучки и, освободившись, снова низвергало на землю золотые, сияющие потоки света» (5, 154—155). Пейзаж нейтрален, ощущается только легкий контраст: безмятежный жаркий день — и подавленное настроение Натальи. Противостояние природы настроению Натальи нисколько не подчеркнуто и даже может быть не принято в расчет. Как мы говорили, пейзаж можно рассматривать как не связанный с действием. Да и настроение Натальи еще не очень ясно: не спала, думает о своем горе, а насколько ей тяжело? Далее, однако, связанность природы с переживаниями

при обычном, «читательском» чтении. Исследователю же необходимо иметь в виду, что высказываемый Чеховым принцип изображения природы в прозе, т. е. между прочим, беглым штрихом, на практике выливается в самостоятельный, при всей его лаконичности, пейзаж, и он очень часто вводится в повествование посредством параллелизма, как в «Егере».

проясняется: «Все, что так долго копилось у Натальи на сердце, вдруг прорвалось в судорожном припадке рыдания. Она со стоном сорвала с головы платок, упала лицом на сухую, неласковую землю и, прижимаясь к ней грудью, рыдала без слез» (5, 156; курсив наш, — А. Б.). И наконец, когда Наталья, обратившись на восток, требует от бога, чтобы наказал, сразил Григория там, на фронте, — «Черная клубящаяся туча ползла с востока. Глухо грохотал гром. Пронизывая круглые облачные вершины, извиваясь, скользила по небу жгуче-белая молния. Ветер клонил на запад ропщущие травы, нес со шляха горькую пыль, почти до самой земли пригибал отягощенные семечками шляпки подсолнухов. . .

«Несколько секунд Ильинична с суеверным ужасом смотрела на сноху. На фоне вставшей в полнеба черной грозовой тучи она казалась ей незнакомой и страшной» (5, 157).

Кстати заметим: внутри параллелизма существуют и контраст, и положительное сопоставление. Вначале — легкая контрастность, потом переход к полной гармонии природы переживанию Натальи. Параллелизм как бы охватывает эти различные приемы (или виды) пейзажа единой системой. Далее мы подробнее остановимся на подобных примерах.

Природа движется без всякой зависимости от людей. Люди радуются и страдают от своих, не зависящих от нее радостей и печалей. Но вот на миг оба движения совпадают, и проклятье Натальи, усиленное метафоричностью грозовой тучи, звучит необычайно выразительно, подлинно трагично. Автор ничем больше не подсказывает отношения грозы к потрясению в душе Натальи. Только этим синхронным совпадением. Параллелизм выдержан очень строго. Мы только видим развивающиеся параллельно друг другу «сюжет» природы и, так сказать, человеческий сюжет. Они никак не «пересекаются»: никаких «пояснений» не дается.

Отрывок типичен для Шолохова. Писатель очень часто мастерски использует параллелизм не только для того, чтобы раскрыть психологическую коллизию, но и при построении сюжета. Параллелизм уже характеризует не только внутренний мир героя, но и действие, помогает создавать действие. Это принципиально важно: параллелизм перестает быть только одним из приемов введения пейзажа, вырастает в существенную особенность композиции, характерную черту стиля.

Далее мы обратимся к более значительным отрезкам сюжета «Тихого Дона» и будем иметь возможность видеть, насколько там развит этот параллелизм природы законченному отрезку действия, целому повествованию о больших событиях.

Такого рода параллелизм был удачно назван И. Ермаковым эпическим. Ермаков первый указал на него как на один из главных у Шолохова приемов введения природы в повествование и дал описание его поэтической структуры.³⁷ Последнее очень важно для понимания сложной поэтики шолоховского пейзажа.

И. Ермаков указал также на то, что параллелизм образов природы широко применяется Шолоховым и при изображении эпического действия, и «как средство раскрытия душевного состояния отдельного персонажа, и как средство усиления лирической ситуации».³⁸ Правда, связь психологического параллелизма с эпическим, о которой мы говорили и которая в значительной мере является связью генетической, от Ермакова ускользнула. Народно-поэтический исток эпического параллелизма тоже остался вне его поля зрения.

И. Ермаков в общем верно говорит о своеобразии чувства природы в шолоховском пейзаже: «Для Шолохова природа — и храм, и мастерская, если употреблять здесь эти традиционные понятия».³⁹ Но вопроса о том, что именно такое чувство природы и вызывает к жизни параллелизм, он не ставит. То и другое он рассматривает отдельно, безотносительно друг от друга, и вероятно потому останавливается на полпути к своеобразию шолоховского пейзажа. Параллелизм понял Ермаковым не как первая по идейной и художественной содержательности особенность шолоховского пейзажа, но как один из многих характерных приемов пейзажа: эпического предварения, символизации пейзажа, эпического сравнения, художественного контраста. Хотя

³⁷ В определении Ермакова сжато суммированы прослеженные нами черты параллелизма. Полезно привести его целиком: «Сущность этого приема заключается в том, что здесь даются два формально самостоятельных образа, вне композиционно-синтаксической связи, но при „прозрачно“ смысловом их единстве. В эпическом параллелизме отсутствует форма сравнения, но сопоставляемые образы даны друг за другом: сперва разворачивается образ природы и вслед за ним дается сходная ситуация из области человеческой жизни (возможен и обратный порядок, — А. Б.) как общественного содержания, так и личного, т. е. применительно к психологическому содержанию отдельного персонажа. Обычно смысловое единство двух сопоставляемых образов обнаруживается читателем без особых намеков на это со стороны автора, поскольку характер содержания соседствующих картин бросается в глаза своей однотипностью. В других случаях параллелизм обнажается его нарочитой конструкцией, когда некоторые слова и обороты, данные в первом образе, воспроизводятся буквально или в варьированном виде в последующей картине» (Ив. Ермаков. Эпическое и трагическое в жанре «Тихого Дона» М. Шолохова. — «Ученые записки Горьковского педагогического института», т. XIV, Труды факультета языка и литературы, Горький, 1950, стр. 38—39).

³⁸ Там же, стр. 40.

³⁹ Там же, стр. 48.

и в изложении Ермакова можно заметить, что все эти приемы существуют в рамках параллелизма или как его разновидность.

Нечетко говорит Ермаков о чувстве природы в шолоховских контрастных пейзажах. Для Шолохова природа «мастерская в том смысле, что человек творит жизнь в рамках, строго предуказанных природой».⁴⁰ Это верно. Но когда Ермаков продолжает: «...храм в том смысле, что все поступки и поведение человека соотносятся с высшей моральной инстанцией — здравым смыслом вечно развивающейся гармонической природы»,⁴¹ — он отклоняется совсем в противоположную сторону от истинного своеобразия шолоховской природы и ее подлинного философского содержания. В другом месте он повторяет еще яснее: «Многообразие пейзажных картин в „Тихом Доне“ определяется... всем эпико-трагедийным повествованием о судьбах человеческих масс в истории. Природа в этом случае (т. е. в повествовании о судьбах масс в истории, — А. Б.) выступает как последняя и высшая инстанция <1>, оценивающая и регламентирующая поведение людей».⁴² Мысль несомненно ложная, если брать ее без оговорок (о которых шла речь при сравнении шолоховских противопоставлений с толстовскими). Ермаков не оговаривает, что шолоховские апелляции к природе являются художественной условностью и не смыкаются, как у Толстого, с безусловным, философским противопоставлением природы человеку.

Интересной, творческой статье Ермакова повредила сжатость некоторых ценных наблюдений. Неразвернутым и поэтому мало заметным для того, кто не изучает пейзаж специально, осталось, например, одно очень важное наблюдение: в эпическом параллелизме «образ природы разворачивается очень широко, как бы безотносительно ко второму члену... Это делает образ природы самоценным и художественно значимым безотносительно к его сюжетно-смысловой функции».⁴³

Эпический параллелизм открывает простор для изображения самоценности природы уже хотя бы в том смысле, что дает самостоятельному пейзажу развернуться, быть количественно обильнее. Как говорит Ермаков, в «природный» элемент параллелизма широким потоком втягиваются такие детали, которые имеют смысл только как детали природы и не находят себе аналогии в «человеческой» части параллелизма.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же, стр. 33. Курсив мой, — А. Б.

⁴³ Там же, стр. 40.

Мы могли видеть это уже в психологическом параллелизме. Эпический же параллелизм означает как бы сплошной поток самостоятельных образов природы (которые при всем том не теряют смыслового значения в сюжете); эпический требует соединения отдельных пейзажей в сравнительно непрерывный пейзажный фон. Это еще с большей яркостью выявляет самоценность природы: вся она в произведении предстает как нечто самостоятельное, имеющее ценность независимо от «человеческого» сюжета.

Если природа становится параллельной не отдельной детали, относительно простой и более или менее статичной, а целому сюжету с его сложным движением, то это резко усиливает необходимость непрерывного введения образов природы в повествование. Описания природы перестают появляться отдельными случайными включениями — от одного душевного поворота героя к другому (как знаменитый дуб в «Войне и мире»). Появляется устойчивая тенденция к развернутой и, главное, непрерывной обрисовке природы (у Толстого, например, в эпизодах косовицы в «Анне Карениной»). У Шолохова эта тенденция развилась особенно полно и ярко. Описания природы словно сливаются в самостоятельный сюжет. Параллельно повествованию движется пейзаж, и его внутреннее развитие, его «сюжет» отражает сюжет человеческий. «Сюжетность» пейзажного фона наиболее убедительно, сильнее, чем простое обилие образов природы, подчеркивает, что самостоятельный пейзаж рисует самоценную, независимую от персонажа природу.

Термин «самостоятельный пейзаж» получает теперь более полный смысл: не только для отдельных зарисовок, но и применительно ко всему пейзажному фону произведения.

Явлений, о которых идет речь, в такой полноте не встречаем ни у одного писателя. Чехов очень строго выдерживает параллелизм, но его пейзажный фон сравнительно беден. Могучее шествие природы в тургеневских «Записках охотника» не всегда, однако, строго параллельно движению человеческого сюжета, а во многих других произведениях, к тому же, «прерывисто». У Пришвина сила и новое качество чувства природы, а также полнота и мощь пейзажного фона не сочетаются с такими социально значительными «человеческими сюжетами», как чеховские, тургеневские, шолоховские.

Непрерывность образа природы в шолоховских произведениях совершенно особенная, может быть, небывалая в русской литературе. В главах и даже частях его больших романов, где все внимание, казалось, отдано человеческим драмам, где повествование длится многие месяцы и годы, читатель постоянно чув-

ствуется время года, дня, тончайшие линии ландшафта, самые легкие перемены температуры и т. д.

В начавшемся на повесне антисоветском восстании, по мере того как становится все теплее и теплее, назревает кризис. Происхождение его совершенно иное, нежели природа тех сил, что наливают колос зерном. Но у Шолохова и эти, чуждые человеческим страстям силы, гонят восстание на спад, оставаясь, однако, в то же время равнодушными к человеку силами природы. Победный ход революции в России; перелом, уныние в настроении повстанцев; вековая привычка человека браться за чапиги, когда весною зовет земля, и, наконец, природа, равнодушно свершающая свой круговорот, — все это сливается в единый и чрезвычайно широкий и сложный образ огромной художественной силы.

Именно эпический параллелизм объясняет превосходнейшую и правдивейшую иллюзию неотделимости судеб людей и даже хода исторических событий от вечного движения природы.

Интересно проследить параллелизм пейзажа описанному в «Тихом Доне» восстанию казаков против Советской власти: как в пейзажном фоне находит отражение эта стержневая эпическая тема — тема исторического заблуждения; как сражаются против трудового народа и против своей же судьбы — в этом вся сила трагизма! — такие же простые труженики, ослепленные собственническими и сословными предрассудками; как постепенно прозревают одни, как углубляются трагедии других, которым уже невозможно вернуться на верный путь.

7

Репликой хозяина, у которого Григорий спасался от ареста, начинается неожиданное иносказательное сопоставление восстания с весной: «— Спишь? Вставай! Дон поломало!..» (4, 195). Далее Шолохов подкрепляет иносказание прямым сравнением человеческой стихии с природой: «Полой водой взбурлилось и разлилось восстание, затопило Обдонец, задонские степные края на четыреста верст в окружности. Двадцать пять тысяч казаков сели на конь» (4, 238).

Но через некоторое время вдруг замечаем, что природа перестает «сочувствовать» восстанию, что она как-то незаметно утратила параллельность. «Весна отворяла жилы рек. Ядренее становились дни, звучнее нагорные зеленые потоки» (4, 232). Это, оказывается, уже не имеет отношения к восстанию. А дело в том, что восстание пошло на убыль. «Весна отворяла жилы рек» — первая строчка пейзажа, которым начинается 37-я глава

шестой части. В конце 36-й главы описаны сомнения Григория. Он водит в бой тысячи людей. Хватит ли умения? Ему ли, «малограмотному казаку, властвовать над тысячами жизней и нести за них крестную ответственность»? «А главное — против кого веду? Против народа...» (4, 231). И следующий далее пейзаж 37-й главы безразличностью своею как бы подтверждает возникшие сомнения в жизнеспособности дела, за которое бьется Григорий. «Весна» в человеческом мире что-то задержалась. Половодье чувств в душе Григория начало входить в берега трезвого разума и подернулось ледком. А природа, не обращая внимания, продолжает «отворять жилы рек». На время совпавшая было с людской стихией, она начинает отдаляться от нее, и это дополняет и усиливает впечатление от сомнений Григория.

Однако инерция сопоставления восстания с весной в сознании читателя продолжает сохраняться, даже когда он читает о совершенно «нейтральных» проявлениях природы. Заканчивая пейзаж 37-й главы, Шолохов пишет: «Спины казакам грело солнце». Читатель помнит, что восстание все еще продолжает оставаться грозным. Но далее и этот тончайший отблеск прежнего сопоставления исчезает. Пейзаж приобретает самое обыденное значение: «... тепло одолевало зиму. По-весеннему ярвито выигрывали кони, сыпался с них линючий волос, резче колол ноздри конский пот» (4, 232).

Далее происходят многочисленные важные события, но Шолохов не забывает сделанного сопоставления. Однажды после совещания в штабе Григорий и командующий повстанцев Кудинов вышли на улицу.

«— Скоро поломает Дон, — покашливая, сказал Кудинов.

«— Да.

«— Черт его знает... Пропадем, не куря» (4, 248).

Если казак, у которого прятался Григорий, вскричав: «Дон поломало!», при этом радостно засмеялся, то Кудинов сказал о недвижности реки, прозаически покашливая. Шолохов словно стремится разрушить сложившуюся у читателя ассоциацию восстания со взламывающейся весенней рекой. Он не подставляет второго члена параллели, окружает образ весенней природы будничными деталями и тем самым переводит из плана иносказательно-возвышенного в обыденный.

Дальше сопоставление восстания с весной совсем снижается. На совещании один из командиров так оценивал виды на будущее: «Собыют нас в кучу, и очутимся мы на ужахином положении, вроде как ужали в половодье где-нибудь на острове» (4, 247). Весенний разлив, следовательно, идет не здесь, восстание — как островок в революционном море России, восстав-

шие — не былинные народные мстители (как почудилось спервоначала Григорию), а просто жалкие, слепые существа...

На том же совещании Григорий говорил с гонцом из Алексеевской станицы и понял, что энтузиазма, необходимого для «народной» войны, взломавшего б настороженное выжидание на всем Дону (восстала только часть станиц), — нет. Здесь же познакомился с «товарищем» Георгидзе, подполковником, присланным от белых «направлять» восстание. В споре о роли подполковника Кудинов высказался: «Нам, милоч, окромя кадетов, деваться некуда. Так ведь? Али ты думаешь свою республику из десяти станиц организовать?» (4, 248—249). Тут же Григорий раскрыл Кудинову свои мысли: ошиблись не тогда, когда открывали фронт красным (так считает Кудинов), а «когда на восстание пошли».

В свете этих разговоров и в свете сравнения восставших с «ужаками» на островке эпическая параллель природы событиям в человеческом мире, казалось, вовсе исчезнувшая, вновь возникает. Но теперь смысл ее обратный. Начало ледохода наблюдают не повстанцы, а красноармейцы. Иван Алексеевич Котляров, шагая вместе с Штокманом и Кошевым в рядах Московского полка (полк вел операции против повстанцев), вперемежку с разрывами снарядов услышал, как на Дону «с треском лопнул лед. Иван Алексеевич оглянулся. — Вода, должно, прибывает» (4, 261).

Тут же в строю происходит знаменательный разговор Штокмана с красноармейцем-коммунистом. Штокману хотелось узнать, с каким настроением тот идет усмирять казаков.

«— А коммунисты, что же, не боятся смерти? Не такие же люди? — встрял в разговор Мишка...

«— Ты еще, братишка, мелко плаваешь в этих делах, — ответил красноармеец. — Мне нельзя трусить. Сам себе приказал, понял?.. Я знаю, за что и с кем я воюю, знаю, что мы победим» (4, 263).

Казаки перестают верить в то, за что воюют, и природа перестает им «благоприятствовать», теряя с ними контакт. Образ восстания — половодья гаснет. Он был возможен и закономерен, когда ложная идея советов без большевиков сильно владела людьми. Потом Шолохов убирает сопоставление половодья с восстанием, оставив только буквальный смысл наступления весны — как явления природы. Картины весны начинают жить самостоятельной жизнью. Самостоятельные пейзажные описания накапливаются. Но вот к пейзажу вновь подставляется, сперва очень издали, новый по смыслу «человеческий» элемент параллелизма: революционная Россия. А в отношении восстания

Шолохов начинает прибегать к прямым негативным сравнениям: «Степным всепожирающим палом взбушевало восстание» (4, 277). Стихия еще сильна, но это уже злая стихия. Подобно тому, как люди окапывают участок горящей степи, «вокруг непокорных станиц сомкнулось стальное кольцо фронтов. Тень обреченности тавром лежала на людях». Обреченные «с первобытной жестокостью глумились» над пленными. Оттеня зверство ослепленных заблуждением людей, Шолохов тут же рисует контрастный пейзаж: «А весна в тот год сияла невиданными красками... По затопленным лугам, на грядинах и рынках незалитой земли перекликались, готовясь к отлету, гуси, в талах неумолчно шипели охваченные любовным экстазом селезни. На вербах зеленели сережки, липкой духовитой почкой набухал тополь. Несказанным очарованием была полна степь, чуть зазеленевшая, налитая древним запахом оттаявшего чернозема и вечно юным — молодой травы» (4, 277—278).

Разве нет здесь «морализующей» интонации? Разве нет противопоставления мира и добра природы человеческому злу? И разве в то же время этот пейзаж не безразличен человеку, разве не является он, контрастно-символический, одновременно просто деталью пейзажного фона? Все его значения существуют в рамках параллелизма. Параллелизм продолжается в усложнившихся формах. От природы, параллельной человеческому сюжету, отпочковываются самостоятельные детали самодовлеющей природы, потом они вновь вступают в параллелизм, причем человеческий элемент параллелизма все чаще только подразумевается.

Вот Григорий скачет в атаку: «Огромное, клубившееся на вешнем ветру белое облако на минуту закрыло солнце». Обгоняя его, «с кажущейся медлительностью по бугру поплыла серая тень». Григорий смотрел «на эту скользящую по бурой непросохшей земле тень, на убегающую куда-то вперед светло-желтую, радостную полоску света. Необъяснимое и неосознанное, явилось вдруг желание догнать бегущий по земле свет... и вот уже вытянутая голова коня осыпана севом светоносных лучей, и рыжая шерсть на ней вдруг вспыхнула ярким, колющим блеском» (4, 280).

В этой атаке Григорий вдруг почувствовал, что начинает отрываться от казачьей массы. За нею он шел. За ее «казачью правду» проливал кровь, беря на себя «крестную ответственность». И вот инстинктивно ощутил, как его с ней начинает разделять мрак непонимания. Казаки уже ходят в атаки неохотно. Не за что рисковать жизнью. Не за что губить чужие жизни. И вот Григория охватило желание вырваться из накры-

вающей его тени. Он будто бы догоняет свет. Но на самом деле вновь попадает в тот же мрак, из которого хотел вырваться: в бешеной погоне за светом он вовлекается в бой с такой стремительностью, что кладет новую преграду между собою и ведомой им конною лавой. Вырвавшись далеко вперед, он в мгновенной горячке боя зарубил четырех матросов. Можно было избежать этих уже ненужных жертв; казачья лава массовым своим инстинктом уже поняла это и уклонилась от боя. А Григорий за ее «казачью правду» совершил новое преступление...

Погоня за светом не ассоциируется непосредственно с шатаниями, с трагическим порывом вырваться из заколдованного круга. Она может быть расценена как бессознательное душевное движение, не имеющее многозначительной подоплеки. Но и в таком понимании, ограниченном лишь психологическим содержанием данного эпизода, поступки Григория говорят о жестокой душевной смятенности. А что это за смятенность — подсказывает прежняя его история.

Но не только это. Об иносказательности «погони за светом» говорит и концовка эпизода атаки. Она тоже, кстати, оформлена в виде параллелизма: зарубив матросов, Григорий, «стояя, бился головой о взрытую копытами, тучную, сияющую черноземом землю, на которой родился и жил, полной мерой взяв из жизни — богатой горестями и бедной радостями — все, что было ему уготовано.

«Лишь трава растет на земле, безучастно приемля солнце и непогоду, питаюсь земными жизнетворящими соками, покорно клонясь под гибельным дыханием бурь. А потом, кинув по ветру семя, столь же безучастно умирает, шелестом отживших былинков своих приветствуя лучащее смерть осеннее солнце...» (4, 283).

Параллелизм переходит в сопоставление (вернее, противопоставление) Григория с безучастной природой. В нем довольно отчетлива философская интонация. Земля, о которую бьется Григорий, и трава, которой он противопоставляется, приобретают более широкий, уже символический смысл: Григорий словно требует от земли, породившей его, ответа.

Сложное взаимоотношение героя с природой завершается противопоставлением, и оно «в пользу» человека. Человек не может, как трава, безучастно клониться под бурей. Чем активнее Григорий со своими ложными идеями сопротивляется внешнему миру, тем сильнее ответное воздействие, тем тяжелее карают разбуженные силы. Такова логика заблуждения Григория. В этом значительная доля трагизма его судьбы. Так «трагедия» отражается в пейзажном фоне.

Параллелизмом, т. е. недосказанностью сопоставления человека с природой, достигается то, что пейзаж, будучи символическим, психологическим, философским и т. д., одновременно остается равнодушным человеку. «Равнодушие» несколько не подчеркнуто: земля, о которую бьется Григорий, трава, с которой сравнивается его судьба, — просто кусок степи...

В отрывке, который мы цитировали («А весна в тот год сияла невиданными красками...»), упоминается о весеннем перелете птицы. И эта мельчайшая деталь не остается забытой, и эту тоненькую нить «сюжета природы» Шолохов вьет и развешивает в образную и неожиданно значительную по смыслу параллель к судьбе героя.

Григорий, отправляясь на побывку домой (после припадка), замечает в степи диких гусей. Ранее написанные картины пробуждающейся природы нужны были писателю, следовательно, не только с чисто утилитарной целью противопоставления мирного пейзажа «суетности» и «злу» человеческого мира, но и сами по себе. Шолохов дает великолепную зарисовку охоты. Тонко передан охотничий азарт. Почти зримо представляешь панораму степи, и умело подкрадывающегося к осторожным птицам охотника («... как тогда, на германском фронте, когда около Стохода сиял немецкого часового»), и огорчение от промаха, и неожиданную радость: попал!

Мастерство, однако, не только в том, что писатель не забывает о «природе вообще», не берет ее только утилитарно; мастерство в том, что в эпизоде охоты безразличная к общественной трагедии Григория природа вдруг неожиданно освещает эту трагедию. Судьба сбитого гуся напоминает человеческие судьбы и особенно судьбу самого стрелка: «... один гусь, отделившись от уже построенной гусиной станицы, резко шел на снижение... Гусь летел в сторону от встревоженно вскричавшей стаи, медленно снижаясь, слабая в полете, и вдруг с большой высоты камнем ринулся вниз, только белый подбой крыла ослепительно сверкнул на солнце» (4, 284). Шолохов не проводит здесь открытого сопоставления с эпизодом атаки, не навязывает с ним сравнения. Возможность сопоставления подсказывается последовательностью действия: описание охоты идет сразу же после припадка. Писатель намекает на это далее смысловым оттенком: птица и Григорий упали на *неласковую* землю (гусь «словно обнимал напоследок эту неласковую землю»). Ассоциация подсказывается также следующими словами: «Смерть в полете настигла и вырвала его из построенной треугольником стаи, кинула на землю» — подобно тому, как непонятная сила выделила Григория из толпы, бросила в припадок, покарала

угрызениями совести и т. д. Принадлежат ли слова Григорию (в эту минуту он разглядывает добычу) или они — раздумье автора — неизвестно. Речь субъектно неопределенна, автор и герой как бы совмещаются. Читатель волен решать сам. Но вся система образов такова, что судьба вырванной из стаи птицы невольно напоминает судьбу Григория. Для сопереживающего читателя близость этого образа Григорию несомненна. Осознанно или инстинктивно, но такой читатель до сцены охоты уже уловил параллелизм «сюжета природы» человеческому. Сознательно или инстинктивно, такой читатель поэтому обязательно ищет в пейзажном фоне, кроме самоценности природы, отражения человеческого сюжета. И в эпизоде с гусем он почувствует своеобразную вариацию мотивов эпизода атаки. А почувствовав — глубже переживает и осмыслит эпизод атаки и многие другие детали, раскрывающие глубинный смысл трагедии Григория Мелехова.

Образ сбитой птицы символически подытоживает известный этап отражения в «сюжете природы» шатаний Григория.

Таких обобщений, итогов у Шолохова немало. Эпический параллелизм в определенных точках сюжета как бы заменяется одним лишь «природным» элементом, и его можно понимать и как просто природу, и как символ — обобщенное обозначение того, что рассказано в предшествовавшем отрезке сюжета. Вот еще один очень характерный пример перехода эпического параллелизма в символику.

Прохор вез больного Григория к последней пристани бывших повстанцев — Новороссийску. Дурел от скуки, развлекался разговорами с проезжими. Развлечения его были странно-смешными: больше грустными и серьезными, нежели смешными, как, впрочем, все, что он делал и говорил. Дороги затопило небывалой грязью. «Встречаясь с кем-либо, Прохор спрашивал: — Дальше ишо гуще грязь или такая же? Ему, смеясь, отвечали шуткой», и Прохор говорил другим, кто его обгонял: «Зря едете. Туда дальше ехать невозможно. Почему? Да потому, что там такая грязюка, — встречные люди говорили, — что кони плывут по пузо, на повозках колеса не крутятся, а пешие, какис мелкого росту, — прямо по дороге падают и утопают в грязи. Куцый кобель брешет, а я не брешу! Зачем мы едем? Нам иначе нельзя, я хвораго архирея везу, ему с красными никак нельзя жить вместе...» (5, 275—276).

Казалось бы, картина размытой дороги столь же мало связана с характеристикой Григория, сколь зубоскальство Прохора далеко от серьезности: обычный самостоятельный пейзаж, описание обстановки действия. Но читаем дальше.

Мимо идет полк. Григорий слышит песню: «Там жили, проживали казаки — люди вольные». И рыдает. О былой славе и воле? О том, что потомки соратников Ермака разбиты в «бесславной войне против русского народа»? — Да. Комментарий автора говорит об этом. Но в то же время комментарий обращает внимание читателя вообще на подтекст эпизода, и обрывают горчайший смысл следующие строки:

Как и где-то нам, братцы, зимовать будет?
 На Яик нам идтить, — переход велик,
 А на Воле ходить нам, — всем ворами слыть,
 Под Казань-град идтить, — да там царь стоит...

И хотя песня затихала вдали, отступавшие следили за подголоском «все с тем же напряженным и мрачным молчанием» (5, 279) — словно ожидали: не услышат ли, куда же все-таки идти? Куда?! Это самая проклятая мысль бывших повстанцев.

Сперва была параллель: восстание — могучий разлив Дона. Потом весна потеряла связь с восстанием. Этот параллелизм как будто исчез. Но наше воображение продолжает считать природу в каком-то отношении к событиям. И вот наступает новая весна. Для восстания она — мрачная осень. Параллелизм меняет смысловое направление: бездорожье повстанцев — затопленные грязью дороги отступления. Первый член параллелизма, правда, больше подразумевается: бездорожье и посреди Прохор с больным Григорием — вне контекста это может быть воспринято как простой рассказ о том, как один казак вез больного товарища. Но иносказательный смысл песни «оживляет» в природном элементе параллелизма человеческий сюжет. Образ бездорожья — деталь пейзажного фона, следовательно, «просто природа», но в то же время — природа, параллельная человеческому сюжету. Этот образ продолжает тот ряд образов пейзажного фона, в котором параллелизм переходит в символику. Бездорожье как символ ассоциируется с предшествовавшими сходными символами и очень образно намекает на путь, пройденный всеми повстанцами и особенно Григорием Мелеховым.

Мы словно оборачиваемся назад, и перед нашим внутренним взором в обобщенном виде проходят картины восстания, картины того, с каким яростным наслаждением кинулся Григорий из своего кизешного логова в половодье восстания; каким прекрасным символом народной правды казался ему старик на великолепном коне, с величественно простертой рукою, призывавший к защите батюшки-Дона от большевиков. Теперь Григорий, обессиленный тифом, плашмя лежит на повозке, едва плывет по размытой дороге, никому не нужный. Подлинная весна вскрыла

истинную страшную дорогу жизни: на ней тонут «пешие, какие мелкого росту». Григорий в буквальном смысле спешен, и какого же он «росту»?.. Какой горечью наполняются шуточки Прохора в свете иносказаний: «Зря едете. Туда дальше ехать невозможно... Я хвораго архирея везу, ему с красными никак нельзя жить вместе...» Зря едете, ибо от кого бежите и с кем? Зря, ибо конец неминуем. Туда, к последней пристани белых, простому народу причаливать подлинно невозможно... Все это лишь бледный абрис содержания, раскрывающегося в символическом аспекте образа размытой дороги.

Внутри системы эпического параллелизма подобная символика очень широко и полно и в то же время достаточно конкретно охватывает содержание трагедии восстания. В образе размытых дорог, в его соотношении с «сюжетом» весны в природе и весны в человеческом мире в обобщенном виде сохраняется вся сложность трагедии, не выпячивается какая-то одна ее сторона. Повстанцы разбиты, покрыли себя позором, но их судьба — подлинная трагедия с нашей точки зрения: ведь они шли против народа, будучи его частью... Символика охватывает и то и другое. В то же время конкретность символики не допускает превратного толкования трагедии. Когда восстание питается недовольством широкой казачьей массы, оно сопоставлено с мощным разливом. Когда же повстанцам становится ясно, что совершена страшная ошибка, их дорога даже весною уподобляется распутице, а подлинная весна идет мимо них...

К концу «Тихого Дона» символические образы природы встречаются все чаще. Наступает пора итогов.

Особенность шолоховского пейзажа позволяет создавать символы большой смысловой конкретности. «Намагниченность» всего пейзажного фона содержанием человеческого сюжета сосредоточивает читателя, следящего за символикой, на определенной ее направленности. Каждый последующий образ-символ ассоциируется с предыдущим и все вместе они образуют новый, несколько особый ряд в системе эпического параллелизма, ряд, обладающий большей широтой обобщения, чем собственно параллелизм. Чем ближе к концу повествования, тем символический ряд вырисовывается четче. Создается связная цепь, своего рода «сюжет» образов-символов. Эта символическая ветвь системы параллелизма соотносится с наиболее общими моментами эпического содержания «Тихого Дона».

После одной из стычек бандитов с красноармейцами «Григорий лежал, широко раскинув ноги, опершись на локти, и жадными глазами озирал повитую солнечной дымкой степь... Странное чувство отрешения и успокоенности испытывал он.

прижимаясь всем телом к жесткой земле. Это было давно знакомое ему чувство. Оно всегда приходило после пережитой тревоги, и тогда Григорий как бы заново видел все окружающее. У него словно бы обострились зрение и слух, и все, что ранее проходило незамеченным, — после пережитого волнения привлекало его внимание: С равным интересом следил он сейчас и за гудящим косым полетом ястреба-перепелятника... и за медлительным ходом черного жука... и за легким покачиванием багряно-черного тюльпана, чуть колеблемого ветром, блистающего яркой девичьей красотой. Тюльпан рос совсем близко, на краю обвалившейся сурчины. Стоило лишь протянуть руку, чтобы сорвать его, но Григорий лежал не шевелясь, с молчаливым восхищением любуясь цветком... А потом переводил взгляд и долго бездумно следил за орлом, парившим над небосклоном, над мертвым городищем брошенных сурчин...» (5, 460).

Вначале пейзаж достаточно явно психологизирован: в него вплетено объяснение Григорьева восприятия. Казалось бы, объяснен должен быть и тюльпан. Но нет, *багряно-черный* цветок «случайно» возникает среди других деталей природы, и Шолохов далее переходит к описанию других событий и оставляет мысль о тюльпане недосказанной. И тюльпан, и орел, и «мертвое городище» переходят тем самым в план подлинно самостоятельного пейзажа. Психологизм в пейзажном фоне как бы замирает.

Но по аналогии с предшествовавшими образами, по уже наметившемуся тяготению Шолохова к символике читатель не только видит перед собою просто тюльпан (хотя ему оставлена эта возможность — понимать описание цветка как «равнодушную природу»), но также ищет соотношение тюльпана с близкими образами. А так как в сходных описаниях природы уже варьировались некоторые обобщающие мотивы повествования, то читатель ищет соотношение образа тюльпана с ними.

Вряд ли случайно появилась красота цветка, напоминающая о жизни, рядом с «мертвым городищем». Вряд ли случайно на тюльпане остановился взор человека, сеющего смерть, вряд ли случайно удержался Григорий, не сорвал цветок. И далее читатель находит догадке подтверждение.

Бандиты измотались, уходя от красноармейских разъездов. В стычке, которая идет после пейзажа с тюльпаном, ранен был Стерлядников (вскоре он попросил пристрелить себя, чтоб не мучиться от гангрены). У проезжего крестьянина отобрали лошадей. Смерть за плечами Григория. «Он хлестнул плетью своего коня, поскакал вперед. Слева от него на коротком поводу шел второй конь. Срезанные лошадиными копытами, во все стороны

летели, словно крупные капли крови, пунцовые головки, тюльпанов. Григорий, скакавший позади Фомина, посмотрел на эти красные брызги и закрыл глаза. У него почему-то закружилась голова, и знакомая острая боль подступила к сердцу...» (5, 463). Подступила боль, которую он ослаблял тогда, на островке, ложась грудью на сырую землю. Ранения и тиф сделали свое дело, говорит автор о «сердечной боли» Григория. Но, очевидно, «подступила к сердцу» и та «боль», которая не позволила сорвать тюльпан у сурчиной норы. Григорий боялся притронуться к нему, — и вот цветы кровавыми брызгами летят из-под копыт фоминского коня... «Яркую девичью красоту» живого мира все равно будут попирать не знающие жалости копыта до тех пор, пока бандиты будут топтать землю.

Тюльпан над мертвым городищем сурчин и тюльпаны — брызги крови — это единое звено иносказания и символики. Среди смерти, у «мертвых городищ» войны вновь начинается подниматься жизнь. А он, Григорий, почему-то все еще льет кровь, участвует в разрушении жизни.

Таким (или примерно таким) смыслом «намагничивается» образ тюльпанов и вовсе не в силу, так сказать, полного параллелизма, ибо непосредственно тут же, параллельно образу тюльпанов, нет сцен убийств и разбоев. Но эти сцены недалеко, рядом: смерть Стерлядникова, ограбление крестьянина, а за этим — длинная вереница подобных «подвигов». Мы вкладываем в образ тюльпанов соответствующий смысл потому, что природа и до их появления все время была параллельна событиям и людям с их переживаниями.

Мы склонны брать тюльпаны — брызги крови шире, чем просто образы природы, и по другой причине. Читатель, воспринимая шолоховскую природу, привыкает к тому, что она почти не изображается в индивидуальном преломлении, видении, что изображение той или иной детали «от героя» всегда оказывается изображением и от автора. Тюльпаны могли показаться брызгами крови просто усталому человеку. В первую минуту впечатление читателя и может быть таким. Потом оно углубляется сознанием того, что автор почти всегда наблюдает природу как бы вместе с героем. И читатель не может отбросить то чувство, что сейчас автор допустил для Григория необычное видение не просто ради правдивости состояния утомления, но и ради того, что эта малая правда сочетается с большой правдой, ради того, что здесь субъективное восприятие есть в то же время видение больной совести Григория.

Развитие символического образа тюльпана — от прекрасного цветка над мертвым городищем до брызг крови, летящих из-под

копыт бандитского коня, — обращает к пройденному Григорием пути, дает обобщенное представление о трагизме, с которым он осознаёт в эти мгновения свою судьбу. Образ двупланен. Но возбуждаемые им у читателя представления не двусмысленны, а многозначны. Читатель идет от физиологического состояния героя к символу его вины, совести и т. д. (если не схватывает символический план сразу). Символический план образа тюльпана смыкается с другими образами-символами, а их цепь включается в систему эпического параллелизма. Это придает четкую определенность смысловому контуру тюльпана — символа.

Сходную структуру и место в параллелизме имеет и самый сильный в «Тихом Доне» образ природы — черное солнце. Черным оно показалось Григорию потому, что в час Аксиньиной смерти физические силы оставили его, свет померк в очах. «Он молча поцеловал ее в холодные и соленые от крови губы, бережно опустил на траву, встал. Неведомая сила толкнула его в грудь, и он попятился, упал навзничь, но тотчас же испуганно вскочил на ноги. И еще раз упал, больно ударившись обнаженной головой о камень. Потом, не поднимаясь с колен, вынул из ножен шашку, начал рыть могилу» (5, 490).

У него потемнело в глазах, когда поднял долго склоненную перед тем голову к небу. Реальное физическое состояние. Но мысль об этом у читателя на втором плане.

Здесь мы имеем параллелизм: солнце почернело — человек упал, испугался. Почему Шолохов прибегает именно к параллелизму? Если б Шолохов, рисуя черное солнце, хотел сказать только то, что его героем вдруг овладела слабость и потемнело в глазах, то он не должен был употреблять параллелизм, не должен был с точки зрения высокого искусства психологизма давать здесь недосказанное сопоставление, т. е. допускать второй смысл. Должно было совершенно четко оговорить, что человек упал и испугался только от непривычной слабости.

Но нет: Григорий более всего испугался мысли или вернее подсознательной догадки, что толкнула его неведомая сила, сама судьба. Смерть прикоснулась к нему, виновнику смерти Аксиньи, потребовала к себе. В те секунды для Григория именно это и означало черное солнце. Не случайно он, прикрыв платком ее лицо, чтобы земля не засыпала «полуоткрытые, неподвижно устремленные в небо и уже начавшие тускнеть глаза», прощался с ней, «твердо веря в то, что расстанутся они ненадолго» (5, 490).

Понимая связь черного солнца с физическим состоянием, мы различаем в этом образе и отражение суеверия, посетившего человека в страшную для него минуту. Но коль скоро возникает

напоминание о судьбе и вине, «предупреждение судьбы», мы придаем этим вещам иной смысл, нежели сам Григорий.

Черное солнце появляется, таким образом, и как вполне понятное субъективное восприятие реальной природы, и как символ, подчеркивающий горечь судьбы Григория (но не раскрывающий всю трагедию!).

Мотив борьбы света и мрака варьировался в пейзаже и ранее. Он сопровождал развитие темы драматических и трагических заблуждений. Символическим своим значением (которое не исключает остального его содержания) образ черного солнца присоединяется к цепи сходных образов. В «Тихом Доне» есть образы, которые можно рассматривать предшествующими черному солнцу. Где-то в середине книги читатель следит за колебаниями Григория между казачьим автономизмом и большевизмом. Параллельно Григорию — задумавшемуся, решающемуся на что-то, Шолохов рисует солнце (Григорий видит его в окне): «...словно ребром поставленное на ржавый гребень крыши, оно мокро багровело, казалось, что оно вот-вот сорвется, покатится по ту или эту сторону крыши» (3, 205). Вскоре Григорий круто повернул к большевикам.

«Нерешительность» солнца соответствует нерешительности Григория. Параллелизм простейший. Он действует не на мысль, а на настроение. В силу элементарности он может быть расценен просто как «самодовлеющая» деталь пейзажа, хотя нельзя не считаться с тем, что образ «колеблющегося» солнца участвует в создании настроения сцены и в этом плане как-то приближается к символическому ряду образов.

Художественная структура образа черного солнца несравненно сложнее. На первый взгляд, солнце участвует лишь в простейшем и только психологическом параллелизме (человек ослабел от переживаний и потемнело в глазах). Потом оказывается, что черное солнце сопоставляется с трагической судьбой Григория. Психологический элемент параллелизма — переживания Григория — присутствует, эпический — вся трагедия — подразумевается. Как параллелизм с подразумеваемым вторым членом образ черного солнца переходит в символ, включается в символический ряд, оставаясь одновременно в системе эпического параллелизма.

В страшно изменившихся красках — в черном небе и черном солнце — заключительный аккорд символических превращений природы. Восстание — половодье, восстание — островок; пробуждающаяся весной жизнь — и умирающий мятеж; вольная станица гусей — и птица, вырванная из стаи; лежащий на земле гусь — и Григорий, бьющийся в припадке; дивная красота

тюльпана над «мертвым городищем» — и тюльпаны, превращающиеся в брызги крови; яркий утренний свет — при нем Григорий хоронит Аксинью, — и небо и солнце, померкшие в очах... Так завершается цепь символических образов, несущих тему борьбы света с тьмой, жизни со смертью.

Тьма покрыла Григория. Можно ли сказать, что эта символика исчерпывающе раскрывает всю его трагедию во всей ее полноте? Конечно же, нет. Не в этом вообще суть символики. Да если бы и было так, если б один образ вмещал рассказанное в четырехтомной эпопее, то она, эпопея, была бы просто не нужна. Образ черного солнца говорит о том, как переживает Григорий одну из страшных минут своей жизни. Это узкий смысл образа. Широкий его смысл — намек на всю жизнь героя. Но это все же только намек. В нем можно уловить предугадание ждущей Григория расплаты, если суд людей в силах увеличить наказания, посланные жизнью... Черное солнце, конечно, можно отождествлять и с «черной» душой Григория, с безысходностью его трагедии, как делают иные критики, видеть в этом образе доказательство взгляда на трагедию Григория Мелехова как на трагедию отщепенца. Но черное солнце не поясняет, что трагедия главного героя «Тихого Дона» не исчерпывается отрывом от народа, что отщепенство есть лишь одно из последствий трагедии, а истоком ее является историческое заблуждение, которое Григорий некоторое время разделял вместе с значительной частью трудового казачества.

Делать выводы об идейном содержании важнейших сюжетных линий произведения на основании одного или даже нескольких образов, выхваченных из цельного пейзажного фона, было бы непростительным упрощенчеством. Образ черного солнца лишний раз подтверждает, что пейзажный фон раскрывает читателю содержание произведения лишь частично. Чтобы оценка содержания, отраженного в пейзаже, была верной, необходимо строго объективное изучение идейно-эстетической роли пейзажа в творчестве писателя, и при этом нельзя ограничиваться анализом одного пейзажа.

Когда шолоховское сравнение судьбы Григория Мелехова с выжженной степью пытаются истолковать как доказательство опустошенности Григория, едва ли не вырождения («Жалкое и страшное подобие (!) человека»),⁴⁴ когда далее такую

⁴⁴ Л. Якименко. «Тихий Дон» М. Шолохова. О мастерстве писателя. «Светский писатель», М., 1954, стр. 143. Якименко особенно муссирует опустошенность «выгоревшей» души Григория Мелехова и прочие признаки «нравственного вырождения», но подобного рода преувеличения встречаются и у многих других критиков.

психологическую трактовку используют для создания концепции трагедии отщепенца, то забывают одну «маленькую» деталь: система шолоховского пейзажа вовсе не строится на полных или непосредственных сравнениях, олицетворениях, метафорах.

Например, та часть пейзажа, участвующего в сопоставлении Григория с выжженной степью, которая непосредственно сравнивается с его жизнью, ничего не говорит о социальной трагедии отщепенца: «Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория. Он лишился всего, что было дорого его сердцу. Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть. Остались только дети. Но сам он все еще судорожно цеплялся за землю...» и т. д. (5, 491).

Здесь нет ни слова о вине Григория перед народом, о сложном характере этой вины, о заблуждении и т. д., т. е. о самом главном. Сказано лишь о потере близких, о страшном одиночестве после смерти Аксиньи — о личных переживаниях. Желая найти соотношение этого пейзажного сравнения с социальной трагедией, следует брать пейзаж шире, в частности нужно взять ту его часть, которая предшествует непосредственному сравнению:

«Ранней весной, когда сойдет снег и подсохнет полегшая за зиму трава, в степи начинаются весенние палы. Потоками струится подгоняемый ветром огонь, жадно пожирает он сухой аржанец... И после долго пахнет в степи горькой гарью от выжженной и потрескавшейся земли. Кругом весело зеленеет молодая трава... А там, где прошлись палы, зловеще чернеет мертвая, обуглившаяся земля. Не гнездуется на ней птица, стороною обходит ее зверь, только ветер, крылатый и быстрый, пролетает над нею и далеко разносит сизую золу и едкую темную пыль.

«Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория...» (5, 491).

В этом описании далеко не все непосредственно соотносится с Григорием, его трагедией. В самых своих эстетически-отрицательных деталях описание переходит в самостоятельный пейзаж, теряющий видимую связь с человеческим сюжетом. Опосредствованная же связь пейзажа с трагедией не существует вне соотношения этого пейзажа с пейзажным фоном романа в целом. Таким образом, пейзаж не только участвует в прямом сравнении, но и является элементом сложного контекста пейзажного фона. Мы говорили, как повороты в жизни людского мира Шолохов сопоставляет с циклами в природе, символически обозначая «человеческие» явления явлениями в биологическом мире. Можно было видеть, что параллели с миром природы не застывают. Делая, например, весеннее возрождение природы симво-

лом стихии восстания, писатель далее разрушает эту символику — сравнивает восстание с горящей степью. С горящей степью, таким образом, сопоставляется судьба не одного Григория, но и той казачьей массы, с которою Григорий долгое время шел. Об этом критики хранят молчание.

Когда Григорий отверг предложение бывшего фоминца Чумакова вновь искать легкой бандитской жизни и решился вернуться в покинутый им мир, когда «впервые за долгое время своего пребывания в лесу чуть приметно улыбнулся», начала оттаивать и природа. Он, распростившись с последними иллюзиями о «третьем пути», идет сдаваться, идет платить за вину. И в этот час природа окрашена в мягкие предвесенние тона. Пейзажи не говорят больше о трагедии Григория. Но светлая нота в эмоциональной окраске финального пейзажа вполне гармонирует с финалом трагедии. Путь Григория завершается окончательным крушением ложной идеи. Трагедия разрешима, имеет выход. Впереди, может быть, суровая расплата для Григория, но не для тех масс, которые вместе с ним поняли тщетность поисков «третьего пути». И солнце не может не светить им, хотя уже не греет Григория Мелехова. Символический план пейзажа точнее совпадает с эволюцией социальной трагедии Григория, в то время как отдельно взятое прямое сравнение олицетворяет лишь частный ее момент — один из многих душевных срывов.

Сравнение слишком заманчиво блестит на поверхности, и критик поднимает его как «веское» доказательство своей «простой» концепции. Но самородок говорит о золотоносной жиле, которая таится в недрах и которая нередко куда богаче самородка. Мы не узнаем тайны недр, если будем ограничиваться тем, что вынесено на поверхность. Критик говорит читателю: вот какой черной стала жизнь Григория. Но эстетическая оценка посредством сравнения с выжженной степью не существует в представлении читателя отдельно. Он видит ее в системе с другими, не только отрицательными, но и положительными оценками — и перестает соглашаться с критиком. Более того, читатель часто может пройти мимо прямого сравнения (в силу того, например, что нередко воспринимает его как дань «литературному стилю»). Зато незаметные сближения человека с природой, тончайшие акварели вроде погони за светом или сложное движение символики в положительных и отрицательных параллелях восстания с весенним разливом глубоко запечатлеваются в воображении, создавая такое отношение к героям и событиям, которое не соответствует схеме критика. Читателю необходимо помочь перейти от чувствования символики к ее

осмыслению. Это самая трудная, но зато, думается, и самая важная задача исследователя шолоховского пейзажа.

Есть символика и символика. Александр Веселовский писал: «*Мысли пурпурные, мысли лазурные*» одного из современных русских представителей символизма поражают нас... Голубые мысли, мечты Гейне не поражают, а нравятся потому, что обставлены целым рядом образов, наводящих на них соответствующую окраску».⁴⁵ «Обставленность» символов реалистическими образами конкретизирует символику, заставляет подразумевать за нею вполне определенный смысл. Этим реалистическая символика отличается от символизма.

У Шолохова символы в пейзаже не только обставлены «целым рядом образов, наводящих на них соответствующую окраску», но сами по своей природе являются ветвью реалистической системы образов пейзажного фона, разнообразностью эпического параллелизма. Система эпического параллелизма определяет и смысловое содержание и поэтическое своеобразие символики.

Своеобразие шолоховского пейзажа складывается из многих черт.

Мы говорили в начале статьи о яркости шолоховских красок, о пластичности его пейзажа и других элементах мастерства передачи «фактуры» пейзажа. Мы говорили далее о «точке зрения», с которой Шолохов предпочитает давать картины природы. Мы говорили о той новой ступени, на которую поднимается шолоховский реализм чувства природы. И мы выяснили, что все это выливается в две наиболее общие специфические особенности — параллелизм и самостоятельный пейзаж.

Некоторые критики считали, что Шолохов тяготеет к изображению «внешности» природы, и отсюда — характерный для него детальный самодовлеющий пейзаж. Но то, что на первый взгляд кажется излишне обильным описанием «самодовлеющей» природы, на деле оказывается активно «работающим» элементом сюжета. Это первое наиболее заметное своеобразие описаний природы у Шолохова. Оно выражается в двупланности самостоятельного пейзажа.

Вторая важнейшая особенность — параллелизм, поэтическая структура двупланности пейзажа.

Разумеется, неправильно было бы сводить все разновидности шолоховского пейзажа к самостоятельному двупланному пейзажу и параллелизму. Но мы старались показать параллелизм не как

⁴⁵ А. Веселовский, Собрание сочинений, т. I, стр. 82—83.

универсальный прием, но как широкий принцип образности. Параллелизм (прежде всего эпический) охватывает пейзажи разного вида, разнообразные частные приемы. Они существуют в рамках параллелизма как его разновидность. Это и придает своеобразие системе пейзажа.

Многое из того, что характерно для шолоховского пейзажа, встречаем и у других писателей, а также в народной поэтике. Но ведь подлинное своеобразие никогда не возникает само из себя. Подлинное своеобразие есть развитие традиции, новая ее ступень. Изучение шолоховского пейзажа убедительно подтверждает эту старую истину.



А. И. ХАЙЛОВ

«ЖЕНЬ-ШЕНЬ» М. ПРИШВИНА
(О своеобразии творчества писателя)

Оригинальный художник, обаятельный человек, Пришвин заслуживает к себе большого внимания.

Пришвина не легко читать, не просто понять. Но раз войдя в мир его творчества, останавливаясь, восхищенный умением художника своеобразно передать большую мысль о человеке. Это прекрасно удалось писателю в особенности в его повести-поэме «Жень-шень» («Корень жизни»).

Наше внимание к этому произведению определяется тем высоким местом, которое оно занимает в творчестве самого художника, да и в нашей литературе. М. Пришвин говорил, что «Жень-шень» вызвал у него уверенность в себе, в своем таланте.¹ «Это вещь моя коренная...»,² — писал он А. М. Горькому. Приведенная самбоценка не изменилась у Пришвина и позднее.³

Имея в виду свое творчество, писатель замечал, что все хорошее трудно. Может быть, это звучало не совсем скромно, но было правдиво, как все, что говорил Михаил Пришвин. Таким «трудным», сложным в смысле понимания внутренней сути произведения, его своеобразия является, конечно, и «Жень-шень». Выяснение главных проблем произведения поможет лучше понять вообще некоторые особенности таланта Пришвина.

¹ М. Пришвин. Боевая форма литературы. «Наши достижения», 1934, № 7—8, стр. 163.

² Архив А. М. Горького.

³ М. Пришвин. Глаза земли. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 74.

1

М. М. Пришвин занимает свое, особое место в советской литературе. Одна из основных тем его — природа, как, пожалуй, ни у кого из наших писателей, проходит через все творчество художника. Поэтическим изображением природы Пришвин обогатил нашу литературу. Даже сам человек почти всюду рисуется в произведениях художника через его отношение к природе. Своеобычна и пришвинская манера письма. В ней точнейший реализм, пронизанный тонкой поэзией чувства, соседствует с легендой, фантазией, романтическими картинками. Лирическая проза Пришвина нередко поднимается до высоты философского раздумья о жизни, человеке, его судьбе. На это обстоятельство указал в свое время М. Горький. В одном из писем к Пришвину⁴ он отмечал, что пришвинские произведения подобны альпийскому лугу. В них все знакомо, но сочетание цветов такое необъяснимо мудрое, что видишь все словно невиданное никогда.

Умение взглянуть на мир «первым взглядом», художественно-тематическая оригинальность Пришвина свидетельствуют о богатстве и стилистическом многообразии советской литературы.

М. М. Пришвин родился в январе 1873 г. в селе Хрущево Орловской губернии — крае, откуда вышли Тургенев, Лесков, Бунин и другие замечательные русские писатели и поэты. Как художник Пришвин родился в глухой дореволюционной Карелии, где он впервые нашел героев своих очерков «В краю непуганных птиц». Книга эта, как и «Колобок», «Черный араб», получившая признание не только среди географов, краеведов и фольклористов,⁵ знаменательна вниманием писателя к простому человеку из народа, умением всмотреться в его жизнь, рассказать о ней.

Но в дореволюционном творчестве Пришвина мы находим и иные мотивы и краски. Творчество писателя в этот период было противоречивым. В годы реакции Пришвин отдал дань умонастроениям неустойчивой части интеллигенции, испытал влияние литературного модернизма. Однако в основе творчества Пришвина всегда лежало чувство родины, внимание к простому человеку. Это и помогло художнику с течением времени преодолеть чуждые влияния.

⁴ Архив А. М. Горького.

⁵ Как автор этой книги, получившей признание в ученом мире, М. Пришвин избирается действительным членом Российского географического общества.

Еще до начала писательской деятельности Пришвин участвовал в марксистском кружке, возглавленном большевиком В. Д. Ульрихом. Нельзя сказать, что этот эпизод сыграл решающую роль в творческой биографии писателя. Тем не менее этот интерес юноши Пришвина к революционным идеям весьма показателен.

У Пришвина нет произведения, написанного непосредственно о революции. Но несомненно, что именно грандиозные события Октября заставили его обратиться к осмыслению своей юности; сам писатель говорил, что ему хотелось «изобразить истоки революции анализом души русского интеллигента».⁶

Революционная эпоха по-своему отразилась и в удивительном оптимизме М. Пришвина, чего не могли не признать даже буржуазные литературоведы.⁷

Новая действительность, новые мысли и оценки нашли отражение в произведениях Пришвина, посвященных природе и человеку. Писатель не только создает «капитальные вещи», вроде «Кашеевой цепи», но и работает над небольшими очерками, рассказами, какими, например, являются его замечательный рассказ о В. И. Ленине, очерки «Башмаки». Художник работает с огромной энергией и продуктивностью, чувствует себя «моложе» молодых.⁸

В начале 30-х годов М. Пришвин создает свой шедевр — «Жень-шень». Наступает пора высшей творческой зрелости писателя. Его последующие произведения — и миниатюры «Лесная капель», куда включена «Фацелия», и сказка-быль «Кладовая солнца» — поражают мастерством, сочностью и густотой красок. Ныне опубликованы также интереснейшие творческие дневники Пришвина, роман «Осударева дорога»,⁹ которому художник отдал 14 лет напряженного труда.¹⁰

Пора, когда создавался «Корень жизни», имеет особо важное значение в творческой биографии писателя.

Известно, что Пришвин был участником литературной группы «Перевал». Сын писателя, Лев Алпатов-Пришвин, совершенно прав, когда в своих воспоминаниях об отце замечает,

⁶ Письмо М. Пришвина В. П. Полонскому от 29 мая 1926 (ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 1, ед. хр. 287, л. 4).

⁷ W. Lettenbauer. Russische Literaturgeschichte. Frankfurt/Main—Wien, 1955, стр. 408.

⁸ Архив А. М. Горького.

⁹ «На рубеже», 1957, №№ 4, 5.

¹⁰ М. Пришвин. Глаза земли, Собрание сочинений, т. 5, Гослитиздат, М., 1957, стр. 319. В дальнейшем ссылки на это издание (1956—1957) даются в тексте с указанием тома (курсивом) и страницы.

что организационные связи Пришвина с «Перевалом» были, по сути, минимальными. На собрания этой организации он не являлся. Но, на наш взгляд, неверно считать связь М. Пришвина с «Перевалом» совершенно случайным недоразумением, как это думает сын писателя.¹¹ В 20-е годы Пришвин еще недостаточно четко представлял скрытую политическую подоплеку иных литературных группировок. Его могли привлечь некоторые положения в декларации «перевальцев» (например, мысль о том, что основным свойством подлинного писателя является открытие «новых оттенков мысли и чувства... раскрытие своего внутреннего мира художественными методами, составляющими сложный творческий процесс»,¹² и др.)

В литературной борьбе на рубеже 30-х годов ряд произведений Пришвина подвергся обстрелу со стороны рапповско-напостовской критики. Совсем незадолго до поездки писателя на Дальний Восток «рапповцы не только ставили под сомнение все его творчество, но буквально травили М. М. Пришвина».¹³ Особенно усердствовал близкий по своим воззрениям к рапповцам критик М. Григорьев.¹⁴

Сама жизнь побудила Пришвина задуматься над своим творчеством, взглянуть широко открытыми глазами на колоссальные преобразования эпохи строительства социализма.

В начале 30-х годов внимание М. Пришвина обращается к новой, советской действительности. Великие перемены в жизни нашего общества в ту пору, когда социализм становился реальным, повседневным делом, привели к тому, что писатель «рычаг свой решил... поставить на советское хозяйство».¹⁵

Потенциально, хотя и не осознавая этого отчетливо, М. Пришвин, в сущности, давно готовился к созданию новой замечательной поэмы. Художник давно мечтал написать о высокой и большой любви. Еще в 1926 году М. Пришвин писал М. Горькому: «... я тоже напишу о любви, если у меня жизни не хватит, я жизнь надплету как-нибудь и достигну».¹⁶

¹¹ Лев Алпатов-Пришвин. Из воспоминаний о М. М. Пришвине. «Дальний Восток», 1957, № 1, стр. 109.

¹² Декларация всесоюзного объединения рабоче-крестьянских писателей «Перевал». В кн.: Литературные манифесты. Изд. «Федерация», М., 1929, стр. 277.

¹³ Андрей Пришвин. М. М. Пришвин на Дальнем Востоке. «Дальний Восток», 1955, № 1, стр. 177.

¹⁴ М. Григорьев. Бегство в Берендеево царство. «На литературном посту», 1930, № 8; Пришвин, алпатовщина и «Перевал». «Литературная газета», 1930, № 57, 4 декабря.

¹⁵ М. Пришвин. Золотой рог. «Издательство писателей в Ленинграде», Л., 1934, стр. 90.

¹⁶ Архив А. М. Горького.

Но как же случилось, что давний замысел «написать о любви» оказался связанным с дальневосточными впечатлениями? Поездка на Дальний Восток тоже не явилась для М. Пришвина случайностью. Те сдвиги в понимании нашей жизни, которые произошли у художника, не могли не отразиться на выборе темы, на поисках жизненного материала. Об этом свидетельствует поездка Пришвина в 1931 году по промышленным предприятиям Сибири.¹⁷ Но певец природы не смог сделать столь резкий тематический поворот и переключиться на описание промышленности. В то же время художник не уклоняется от решения задачи, выдвинутой перед ним самой жизнью. Пришвин решает найти сродную своему таланту тему. Так, уже само тематическое решение выражает своеобразие пришвинского пути в литературе. Художник говорит о важных для советского человека вопросах, но на материале «своем», творчески освоенном и пережитом, начиная еще с путешествия за волшебным колобком.

В очерке «Советское вино» Пришвин не без некоторой иронии рассказывает, как ему предложили поехать на юг, к виноделам, но он не согласился. Он понял, что оленеводство и разведение пушного зверя и есть те близкие ему по духу темы, которые в то же время являются важными отраслями социалистического народного хозяйства. В тот период оленеводство было, по сути, одной из значительных, только еще возникающих и растущих отраслей.¹⁸ Поэтому, рассказывая о приручении оленей, Пришвин уже решил стоявшую перед ним художественную задачу и как большую общественную: он привлекает внимание читателя к важному новому участку народного хозяйства.

В июне 1931 года, получив командировку от газеты «Известия», Пришвин отправился в Приморье.¹⁹ Перед отъездом он зашел в редакцию, где ему предложили «запросто» написать о Дальнем Востоке, придерживаясь нехитрой схемы: «экзотика плюс экономика».²⁰ Как вдумчивый художник Пришвин, по-

¹⁷ Лев Алпатов-Пришвин. Из воспоминаний о М. М. Пришвине. «Дальний Восток», 1957, № 1, стр. 110.

¹⁸ П. В. Матюшев, М. П. Любимов и В. К. Новиков в своей книге «Пантовое оленеводство и болезни пантовых оленей» (М., 1950) сообщают, что «первые совхозы пантовых оленей: мараловодческий Катон-Карагайский и пятитыстных оленей — Сидими были организованы в 1924 году. Остальные 15—16 совхозов были созданы в 1929—1930 гг.» (стр. 11). Они же сообщают, что в начале 30-х годов в СССР начались первые научные изыскания в области пантового оленеводства.

¹⁹ Андрей Пришвин. М. М. Пришвин на Дальнем Востоке. «Дальний Восток», 1955, № 1, стр. 175.

²⁰ М. Пришвин. Боевая форма литературы. «Наши достижения», 1934, № 7—8, стр. 164.

нятно, отказался следовать данному совету. Возможно, что в этом была одна из причин неопубликования написанного о Дальнем Востоке в «Известиях». Собранные материалы писатель подготовил для книги очерков, которая вошла позднее в собрание сочинений под названием «Дорогие звери». Главная идея очерков — мысль о строительстве «новой Даурии».²¹

После работы над очерками, как подчеркивал М. Пришвин, «явился, наконец, сам собою сюжет и повод написать повесть „Корень жизни“».²² Повесть-поэму Пришвин создавал с огромным напряжением всех сил, небывалым подъемом творческой энергии. Как вспоминает сын художника, Пришвин «сидел целыми днями за круглым столом в клубах дыма и писал. Случилось небывалое — вся повесть „Жень-шень“, размером в четыре листа, написана за месяц. А он всегда говорил: — Я пишу в месяц только один лист».²³

В третьей книжке «Красной нови» за 1933 год поэма появилась в печати. В 1934 году она вышла отдельной книгой, которую М. Пришвин послал М. Горькому с дарственной надписью: «От чистого сердца».²⁴ Примерно в это же время, судя по сообщениям в печати, писателем был создан сценарий «Жень-шень».²⁵ Фильм «Хижина старого Лувена» оказался, к сожалению, неудачным и вызвал резкое неодобрение писателя.²⁶ Режиссер А. Литвинов не уловил своеобразия произведения и пошел по пути придания фильму внешней занимательности.²⁷

Появление самой поэмы в печати было замечено современной критикой. Даже те из критиков и рецензентов, которые

²¹ В первых изданиях (например, в книге «Золотой рог», Л., 1934) в основе очерков лежала ошибочная историческая концепция. В соответствии с распространенным тогда взглядом Пришвин рисовал Хабарову лишь как разрушителя местной культуры, поработителя. Художник не видел огромного положительного значения похода Ерофея Хабарова. Однако Пришвин совершенно прав, когда говорит о «новой Даурии» — расцветающем социалистическом Забайкалье.

²² М. Пришвин. Золотой рог, стр. 5.

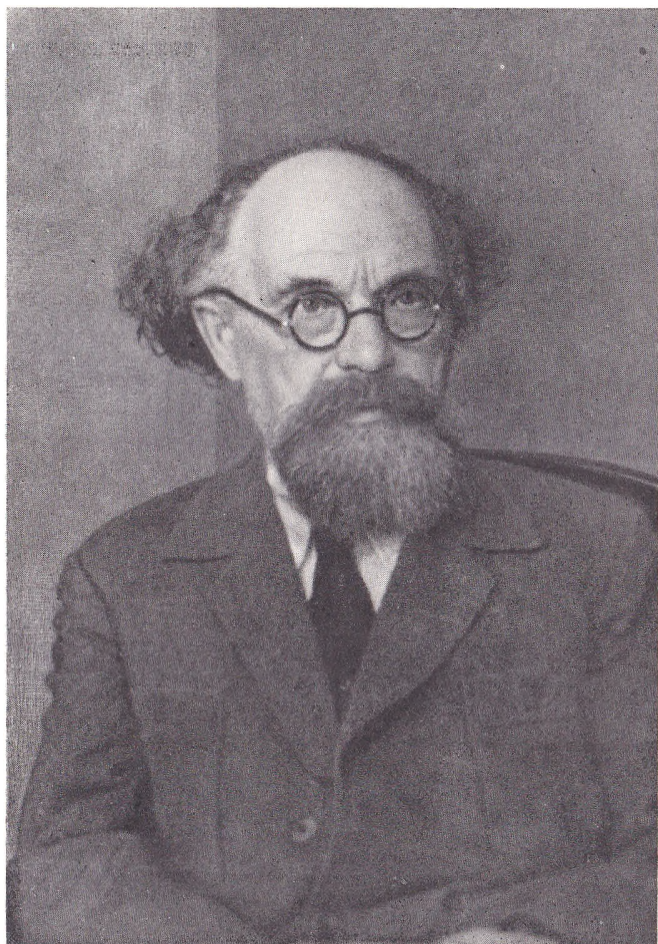
²³ Л. Алпатов-Пришвин. Из воспоминаний о М. М. Пришвине, стр. 110.

²⁴ Архив А. М. Горького. В ответном письме Горький, поблагодарив Пришвина за подарок, охарактеризовал «Жень-шень» как «прелестную книгу» (М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 351).

²⁵ М. Пришвин. Корень жизни (Хуа-Лу). «Известия», 1934, № 131, 6 июня. Значительная часть текста сценария (без даты) хранится в ЦГАЛИ (ф. 1125, оп. 1, ед. хр. 6).

²⁶ Над чем работают писатели. М. Пришвин. «Наши достижения», 1936, № 2, стр. 160.

²⁷ «Хижина старого Лувена» по сценарию М. Пришвина, режиссер А. Литвинов. М., 1936.



М. Пришвин.
Фотография (1939).

готовы были метать громы и молнии при имени М. Пришвина, после появления статьи М. Горького в «Литературной газете»²⁸ вѣли речъ о «Жень-шене» с известной сдержанностью. И все же сомнения, высказанные писателем в ходе работы над дальневосточными очерками, во многом оправдались. «Чем проще напишешь, — замечает Пришвин в очерке «Мятый пар», — тем подозрительней сделается критик и так тебя *разъяснит*, что в другой раз о природе писать никак не захочется».²⁹

И действительно, понять и правильно раскрыть значение повести-поэмы критике 30-х годов не удалось. Причиной такого непонимания явился упрощенный, прямолинейный подход к этому сложнейшему произведению, анализ без учета пришвинского своеобразия. Забывая о том, что «Корень жизни» не только реалистическое, но более романтическое произведение, а потому в нем нет непреложной необходимости выдерживать исторический принцип, критики, авторы рецензий в данном случае неправомерно обвиняли М. Пришвина в социальном утопизме.³⁰

Ошибочность такой точки зрения станет особенно очевидной, если применить ее к оценке ряда других известных произведений романтического характера. Станным было бы, например, сетовать на то, что Лермонтов в «Мцыри» не показал социального расслоения в монастырской среде, куда попадает герой. Так же неправомерно было подходить с узких социологических позиций к поэме М. Пришвина. Прямолинейность в истолковании «Жень-шеня» неоднократно приводила критиков к мысли, что Пришвин передает некое вневременное чувство природы, не свойственное эпохе социализма, мировоззрению нашего человека.³¹

Показательным ответом на этот упрек критики является позднейшая запись М. М. Пришвина, смысл которой с полным правом можно распространить и на «Жень-шень». «Думал о чувстве времени, — записывал художник, — которое делает человека современным или живым. Это чувство времени всегда сопутствует таланту художника...»³² Оно помогло писателю

²⁸ М. Горький. О М. Пришвине. «Литературная газета», 1933, № 17, 11 апреля.

²⁹ М. Пришвин. Золотой рог, стр. 90.

³⁰ В. Перцов. Где подлинный корень жизни? «Литературная газета», 1933, № 29, 23 июня.

³¹ А. Кипренский. Жень-шень — корень жизни. «Красная звезда», 1934, № 95, 22 апреля.

³² М. Пришвин. Повесть нашего времени. Ярославское книжное издательство, 1957, стр. 221.

своеобразно выразить в поэме мысль о «новой Даурии», в основном обойденную критикой.

Однако те же рецензенты, захваченные могучим обаянием «Корня жизни», не могли не высказать и некоторых верных суждений о поэме. В их статьях и рецензиях, рассматривающих «Жень-шень» как вершину творчества писателя,³³ отмечалось, что в поэме Пришвин коснулся важных, волнующих современника вопросов и в основе его пейзажа лежит «естествознание, возведенное в эстетику».³⁴ Среди критических работ, посвященных «Жень-шеню», выделяются статьи А. Н. Тарасенкова. В них привлекает вдумчивый анализ, стремление понять и объяснить творчество Пришвина, учитывая его внутренние закономерности. Уже в 30-е годы критик справедливо считал, что книги Пришвина «способны обогатить внутренний мир социалистического человека, сделать последнего совершеннее, целостнее, умней, поднять его эстетическую культуру».³⁵

2

Можно сказать, что «Жень-шень» — это повесть о любви и могучей приморской природе. Это, конечно, справедливо. Но сказать так — не значит сказать всю правду.

Еще рецензенты 30-х годов отмечали, что именно в дальневосточных творениях Пришвина и, понятно, в «Корне жизни» образы людей «даны... в более углубленной обрисовке и характеристике».³⁶ Это замечание во многом справедливо. Писатель в «Корне жизни» не только ведет нас по распадам дальневосточной тайги к фанзе старого искателя жень-шеня, но и подробно рассказывает о герое.

Лувен — герой чрезвычайно своеобразный — привлекает обычно внимание читателя и завоевывает его симпатии.

Как же родился этот образ в воображении художника?

М. Пришвин сам признавался, что с Дальним Востоком, с его людьми он познакомился еще до того, как его нога вступила на приморскую землю. «Мое путешествие в Южно-уссурий-

³³ Эта точка зрения поддержана, например, в статье: Л. Локс. Михаил Пришвин. «Литературная газета», 1934, № 22, 24 февраля. Как важный шаг в творчестве художника поэма была оценена в дальневосточной критике (Е. Титов. Заметки о художественной литературе, посвященной ДВК. «На рубеже», 1933, октябрь).

³⁴ В. Перцов. Где подлинный корень жизни?

³⁵ А. Тарасенков. Поэма-очерк. «Художественная литература», 1934, № 6, стр. 12.

³⁶ Н. Слепнев. «Золотой рог». «Известия», 1934, № 162, 14 июля.

ский край, — рассказывает писатель, — началось с книги В. К. Арсеньева и особенно, когда при счастливой случайности сам автор этой известной и многими любимой книги встретился со мной лично и увлекательно рассказал о своем замечательном герое Дерсу Узала, как о живом человеке».³⁷ Несомненно, как это отметил впервые Н. Е. Кабанов, Лувен появился, как один из ближайших к Дерсу героев.³⁸ М. Пришвин был одним из первых, кто дал герою и книге Арсеньева высокую оценку, рекомендовав ее М. Горькому.³⁹ В очерках о Дальнем Востоке М. Пришвин посвящает знаменитому гольду целую главу,⁴⁰ а в кинолибретто «Гибель Даурии» прямо замечает, что «у Дерсу есть сынишка Лувен».⁴¹

Однако было бы, разумеется, ошибкой утверждать на этом основании, что большой и самобытный художник Пришвин создал своего Лувена, лишь опираясь на достижения своего литературного предшественника. Дерсу явился для Пришвина лишь неким исходным пунктом, неким толчком художественной мысли в направлении новых творческих поисков. Используя собранный им в поездках богатый жизненный материал, писатель создал свой оригинальный образ старика вапанцуа.

В Приморье, как свидетельствуют дальневосточные очерки писателя, Пришвин видел немало китайцев — рабочих, манз, которые могли подсказать наблюдательному художнику путь к созданию своего типа. Какие-то черты Лувена замечаем мы у китайца — огородника из очерка «Родственники».⁴² Но несомненно, что самый близкий прототип Лувена — это китаец Ювен-юн,⁴³ с которым автор познакомился во Владивостоке. Пришвина поразили в нем не только своеобразные этические черты, использованные позднее для характеристики Лувена, но и характерный жизненный путь. Ювен приехал из Шанхая, где у него осталась «старая мамка и еще вдова его брата с тремя детьми».⁴⁴ Последний факт Пришвин вводит в биографию Лувена, замечая, что у него на руках была большая семья брата: «... жена... с кучей маленьких детей» (3, 258). Как и Лувен,

³⁷ М. Пришвин. Золотой рог, стр. 95—96.

³⁸ Н. Е. Кабанов. В. К. Арсеньев путешественник и натуралист. 1872—1930. М., 1947, стр. 64.

³⁹ Там же, стр. 62. Приводится выдержка из письма М. М. Пришвина В. К. Арсеньеву: «... когда книга только вышла, я послал ее Горькому».

⁴⁰ М. Пришвин. Золотой рог, стр. 95—101.

⁴¹ Там же, стр. 166.

⁴² Там же, стр. 183.

⁴³ На стр. 191 в том же издании Ювен, очевидно ввиду опечатки (но весьма характерной!), назван Лувеном.

⁴⁴ Там же, стр. 190.

Ювен-юн любил говорить: «Каждый купеза (купец) непременно есть машинка (мошенник)».⁴⁵

В момент поисков жень-шеня Лувен проявляет все традиционные качества вапанцую. Его облик как в поэме, так и в сценарии воспроизводит наблюденный художником веками сложившийся тип искателя корня жизни: «Он был одет, — пишет Пришвин, — как искатели жень-шеня из китайцев, во все синее, спереди был привешен для защиты от росы промасленный фартук, назади — барсучья шкурка, чтобы присесть и отдохнуть в сырой день, на голове коническая берестяная шапочка, в руке длинная палка для разгребания листвы и травы под ногами, у пояса нож, костяная палочка для выкапывания корня, мешочек с кремнем и огнивом» (3, 243).⁴⁶ Лувен наделен и столь характерной для искателя верой в чудодейственные свойства жень-шеня, верой в многочисленные легенды, связанные с корнем жизни.⁴⁷ Таким образом, герой рисуется в «Корне жизни» с большой жизненной достоверностью. Но эта достоверность в воспроизведении облика и биографии Лувена, оставаясь существенным для художника моментом, отступала перед другой еще более значительной задачей. Для писателя было важно выявить внутреннюю сущность образа, широко показать своего героя в его отношении к жизни и людям.

С образом Лувена Пришвин связывает свои раздумья о человеке, его творчестве, значении рационального и чувственного познания мира. Это внутреннее содержание образа и определяет пришвинский подход к изображению героя.

Понять этот смысл образа Лувена можно лучше всего, исходя из его понимания самим повествователем. Студент-химик,⁴⁸ мобилизованный в русско-японскую войну, настроенный против тех, кто послал его с винтовкой в руках,⁴⁹ — таким предстает в начале произведения герой-повествователь. Он является нам не только как тонкий и проницательный ценитель прекрасного в окружающем его мире, но и как человек высокой демократической культуры, гуманист.

⁴⁵ М. Пришвин. Золотой рог, стр. 190.

⁴⁶ В точности описания можно убедиться, сопоставив с описаниями искателей корня жизни в научной и художественной литературе: В. К. Арсеньев. Искатели жень-шеня в Уссурийском крае. Владивосток, 1925; А. И. Байков. Поиски жень-шеня. Очерк. «Новый мир», 1929, № 11 и др.

⁴⁷ Ср.: В. П. Вадий. Китайские легенды о корне жень-шень (человек-корень). СПб., 1909.

⁴⁸ Позднее автор снял эту, по-видимому, автобиографическую деталь.

⁴⁹ Именно такая активно гуманистическая позиция пришвинского героя отчетливо заметна в сценарии «Корень жизни». Герой его, Арсеньев, стреляет в генерала, восклицая: «Вот наш враг!» (М. Пришвин. Корень жизни. Рассказ для экрана. ЦГАЛИ, ф. 1125, оп. 1, ед. хр. 6, л. 4).

В литературе XIX века, у наших классиков, мы не раз встречаем случаи непонимания и отчуждения между героем — носителем городской культуры и человеком простым, близким к природе, своему народу. Достаточно вспомнить ту пропасть, которая существовала между Алеко и цыганами, Печориным и Максимом Максимычем, Олениным и дядей Ерошкой. В «Записках охотника» И. С. Тургенева это отчуждение намного меньше. Для пришвинского героя в «Корне жизни» такого разрыва и вовсе не существует. Писатель говорит об отношениях повествователя и Лувена, учитывая свой личный опыт⁵⁰ и в особенности опыт всей нашей жизни, подсказавшей ему иное решение.

Но близость героев обусловлена не только этим. Мы должны заметить здесь, что рассказчик в поэме «Жень-шень» во многом выражает авторские воззрения, убеждения, мысли и переживания. Такое понимание образа позволяет нам поставить его в связь со всем предшествующим жизненным и литературным опытом писателя. Еще в те далекие времена, когда писалась книга «В краю непуганных птиц», Пришвин почувствовал что-то близкое и понятное себе в карельском охотнике, сказочнике Мануйло. Автобиографический герой Алпатов уже рассматривается писателем как своеобразный «синтез» Ерошки и инженера,⁵¹ и это, как справедливо отметила Т. Хмельницкая, совсем непохоже на толстовское опрощение,⁵² здесь надо видеть своеобразный для художника процесс восприятия лучшего, «душевного добра» от человека из «края непуганных птиц».

В известном смысле сходно обстоит дело и в повести-поэме. Герою-повествователю Лувен понятен как простой человек труда, близкий к жизни природы. Между повествователем и старым искателем корня жизни сразу же устанавливается не только внешнее дружелюбие, но и глубокая внутренняя связь. Но если раньше высокие душевные качества людей из народа — тех же Мануйло, Гуська — рассматривались писателем как человеческая ценность вообще, то в повести-поэме, созданной в начале 30-х годов, вопрос этот рассматривается уже иначе.

Привлекательным в Лувене является для автора то внутреннее богатство, которое в наиболее полной мере раскрылось в современном человеке нашей страны.

⁵⁰ Мы имеем в виду те взаимоотношения доверия и дружбы, которые сложились между Пришвиным и лопарями (саами) во время его путешествия из Кандалакши в Колу (1907), дружеские чувства Пришвина к простым людям в период его поездки по Средней Азии (1910) и т. д.

⁵¹ М. Пришвин. Журавлиная родина. Изд. 3-е, Л., 1934, стр. 29.

⁵² Т. Хмельницкая. Творец радости. «Звезда», 1956, № 3, стр. 171.

Повествователь во многом потому и любит Лувена, что старый искатель жень-шеня заключает в себе большие потенциальные возможности строителя нового общества. И для Пришвина, задумавшегося в очерках «Дорогие звери» над тем, почему гольд Арсеньева стал любимым героем современного советского читателя, это совершенно ясно.

Лувен, проводивший жизнь свою в зарослях приморской тайги, в то же время глубоко культурный человек. То, что Пришвин связывает с образом Лувена свое понимание культуры, было в свое время отмечено критикой.⁵³ Это широкое понимание раскрывается для писателя прежде всего как органически чуждое внешнему, показному блеску «культуры» буржуазного мира. Когда приехавшему в Россию китайцу лохотенный заграничный инженер сдувает пыль в лицо со своих прекрасных чемоданов, то тут нетрудно решить, кто оказался на высоте истинной культуры. Ведь «в душистом мыле и щеточках, — как говорит повествователь, — заключается только ничтожная часть культуры, а суть ее в творчестве понимания и связи между людьми» (3, 239).

И вот этим-то умением сразу и верно понять человека, прийти к нему на помощь, если это нужно, и обладает в высшей степени старый Лувен. Немногословно, но по своему очень нежно и чутко помогает он герою повести-поэмы, переживающему сложный внутренний кризис. Вообще помогать тем, кто в его помощи нуждается, сделалось почти жизненной потребностью Лувена. Поэтому нельзя не считать глубоко характерным то, что Пришвин сделал старого охотника не просто искателем корня жизни, для которого это занятие — промысел. Он целитель, к которому обращаются люди. Герой пришвинской поэмы умеет видеть в собеседнике человека потому, что сам он в высшей степени человечен. Гуманизм Лувена — одно из самых его привлекательных качеств. И если тот же «купеца», которого справедливо презирает Лувен, использует жень-шень — это чудесное лекарство — как средство для добывания денег, то старый целитель сами деньги использует как лекарство. В этом глубокий, большой смысл. Лувен, обычный скромный вапанцуй, выше всех этих начальников и мандаринов потому, что он превращает деньги из средства угнетения в средство помощи, дружбы, свободы! Не этим ли так близок нам Лувен?

⁵³ Однако само понимание проблемы истолковывалось не всегда верно. Рецензент А. Кипренский формулировал ее как «культура или (курсив наш, — А. Х.) природа», совершенно не поняв, что Пришвин мог формулировать проблему только как «культура и природа».

Пришвин видит привлекательность Лувена и в другом.

Еще до революции художник представлял мир детства прекрасной чудной страной. «Будем как дети», — эта мысль проходит сквозь все творчество Пришвина вплоть до последних дневников. Художник ратовал за остроту восприятий, которая бывает только в детстве, за непосредственность, о которой взрослый человек может лишь мечтать. Детство, детское — это как бы символ всего искреннего, живого, чистого, бескорыстного. Ведь еще К. Маркс указывал, что греческое искусство потому и пленяет нас, что греки предстают перед нами как нормальные дети. Не раз Пришвин говорит о «ребенке в душе», сравнивает человека с елью. Сама ель — стара, но верхняя мутовка ее — всегда зелена и молода.

Лувен и есть такой человек «с верхней мутовкой», с детской непосредственностью в восприятии мира, с душой, открытой всему хорошему.

Именно с этой стороны он и понят автором-повествователем во время первой их встречи. «В первый момент, — говорит рассказчик, — китаец мне показался не только старым, но даже очень древним человеком: лицо его было сплошь покрыто мелкими морщинами, цвет кожи был землистый, глаза, едва заметные, прятались в этой сморщенной коже, похожей на кору старого дерева. Но когда он улыбнулся, то вдруг загорелись черным огнем прекрасные человеческие глаза, кожа разгладилась, оцветились губы, сверкнули еще белые зубы, и все лицо во внутреннем смысле своем стало юношески-свежим и детски-доверчивым» (3, 221).

Высокая человеческая красота, которая так ярко выступает в приведенном отрывке, просвечивает во всех поступках Лувена. Этим самым он ставится с другими героями поэмы не только на большую этическую, но и эстетическую высоту.

Изображая внутреннюю связь между Лувеном и повествователем, Пришвин понимал, что здесь сказалась не только психологическая близость героев. В начале поэмы между ними происходит знаменательный разговор. Лувен «показал рукой на запад и сказал:

«— Арсея?

«Я понял сразу его и ответил:

«— Да, я из России.

«— А где твоя Арсея? — спросил он.

«— Моя Арсея, — сказал я, — Москва. А где твоя?

«Он ответил:

«— Моя Арсея Шанхай» (3, 222—223).

Так за плечами каждого из героев встают их огромные страны, и дружба этих затерянных в далеком лесу людей начинается осознаваться, как дружба их великих народов.⁵⁴

При всей точности конкретного облика героя — он одновременно и образ большого обобщения.

Лувен — человек «внутреннего понимания», для которого все дается сердцем. И этот его подход к жизни человеческой и жизни природы рождает особое родственное внимание, делает ему всех близкими, родными. Не случайно поэтому повествователь называет Лувена отцом. Такое отеческое отношение даже к незнакомому человеку как к родному и близкому — это и есть самое ценное в Лувене, дорогое Пришвину, то, что нужно, по его мнению, сохранить и умножить в нашей жизни. Высокая оценка Лувена связана со всем комплексом размышлений художника о соотношении в жизни и искусстве чувственного и рационального, которое он характеризовал в 20-е годы как соотношение прямых и кривых линий. «Кривая линия», т. е. путь эмоционального освоения мира, была особенно близка Пришвину. Но художник не отрицает в поэме большого значения теоретической, руководящей мысли.

В этом смысле рассказчик противоположен Лувену как носитель рационального начала.⁵⁵ Именно это качество повествователя обращает внимание Лувена, когда он называет его «капитаном», а значит человеком, опирающимся на расчет, план, науку, играющими такую огромную роль в нашем современном обществе.

Поэтому, подчеркивая свою дружбу и близость к Лувену, герой повести-поэмы не может согласиться с ним во всем. Он не может принять суеверий Лувена, его удивляет и огорчает нежелание и неумение старого вапанцуя понять простые истины, отказаться от привычного, но не всегда верного взгляда на вещи. «Наши пути тут расходились» (3, 279), — замечает по этому поводу повествователь. Он не испытывает также и благоговейного удивления перед опытом таежного следопыта, которым обладал Лувен. «Что мне это знание дикарей-следопы-

⁵⁴ Это отметил сам Пришвин. Он писал: «Меня радует, что в „Женьшене“ мне удалось уже в начале тридцатых годов выразить мысль о большой дружбе между людьми Востока и Запада, между двумя великими народами — советским и народом Китая» (М. М. Пришвин. Весна света. Избранное. Изд. «Молодая гвардия», М., 1953, стр. 590).

⁵⁵ Справедливо отмечая это различие, критик Н. Замоскин необоснованно считает одной из черт Лувена, противоположной рассказчику, якобы присущее герою непротивленчество (Н. Замоскин. Земля показалась! «Красная новь», 1940, № 1, стр. 213).

тов, если я могу... в любую область направить свое испытующее внимание, как в химии, и в короткое время обогнать любого следопыта, истратившего всю свою жизнь на личный опыт в одном каком-нибудь деле» (3, 257).

Пришвин хотел бы видеть своего героя не только следопытом, стоящим на одной из последних ступеней человеческого знания, но медиком, ученым, человеком нашей жизни,⁵⁶ и когда рассказчик хочет, сохранив высокие человеческие качества Лувена — гуманизм, честность и чистоту — вооружить его научными знаниями, то это и есть идея «новой Даурии». Ее робко и неуверенно понял в свое время критик А. Тарасенков, заметивший, что в «Корне жизни» идеал Пришвина в какой-то мере близок к социалистическому человеку.⁵⁷

Ту же мысль более отчетливо сформулировал Г. Левин.⁵⁸

В этом взгляде на своего героя, старого следопыта и искаателя жень-шеня, Пришвин пошел дальше В. К. Арсеньева. Достаточно вспомнить, что гольд Дерсу приходит в роковое столкновение с культурой города и гибнет. Для Пришвина, наоборот, только высокая культура, научные знания способны в условиях нашей жизни вывести людей, подобных Лувену, на светлый путь строительства своего счастья, творчества.

«Самым характерным» для Пришвина в «новой Даурии» является то, что в ней «творчество делается всюдным делом».⁵⁹ Отдавая должное Лувену как творцу понимания и дружбы между людьми, Пришвин видит, что творческие усилия по преобразованию природы пока еще понятны старому вапанцю только внешне. Он с радостью принимает участие в строительстве оленьего питомника. Но сам он, как и Дерсу, как и тысячи таежных охотников до него, не мог прийти к той простой мысли, что путь приручения животных — самый простой, выгодный, лучший путь добычи пантов, мяса и шкур оленей! Сам он не подумал о том, что разведение оленей нужно еще потому, что их естественный прирост при постоянном истреблении — мал.

Пришвин выступил не только с изъявлением сочувствия к старому вапанцю, но и показал слабые его стороны. И сде-

⁵⁶ М. Пришвин. Золотой рог, стр. 97.

⁵⁷ А. Тарасенков. Поэма-очерк. «Художественная литература». 1934, № 6, стр. 10.

⁵⁸ «На ней, — писал критик о поэме, — знак времени — знак переустройства мира. Пусть здесь нет материала современности, здесь есть пафос ее» (Г. Левин. Человек в природе. «Новый мир», 1945, № 9, стр. 121).

⁵⁹ М. Пришвин. Золотой рог, стр. 98.

лал он это с уверенностью, что в ходе развития социалистического общества культурная отсталость народов, ранее далеких от истинной цивилизации, будет успешно преодолена.

3

Образное содержание поэмы раскрывается у Пришвина не только непосредственно через повествователя и Лувена, но и в изображении природы.

В письме к М. Горькому М. Пришвин замечал, что его «всегда стыдил пейзаж в романах».⁶⁰ Писатель с раздражением отзывался об олитературенной природе. Он стремился «отделиться от своих случайных попутчиков», чтобы его природу «не смешивали ни с дачной, ни с мистической, ни с той мечтательной природой поэтов, грустных от бессилия сохранить ее желанную девственность».⁶¹

Природа Пришвина, выступая как «зеркало» человека, живет вместе с тем глубоко занимающей нас самостоятельной жизнью. Она не только, как у иных писателей, ютится где-то на задворках произведения, а наоборот, выступает в виде живых действующих полноправных героев.⁶² Такими-то героями и являются в «Жень-шене» приморские пятнистые олени, в которых сама природа сочтала пользу и красоту. Вот они перед нами: «Могучий Серый Глаз — властитель оленей; буковатый Черноспинник с мрачным загадом в глазах; Щеголь — молодой трехлетний олень, собранный весь в струнку, с очень редкими у пятнистых оленей большими карими глазами» (3, 271); добродушный Мигун; родные братья — Развалистый и Круторогий.

Нельзя не отметить, что картины оленьей жизни связаны с размышлениями писателя о звере и человеке, развернутыми еще в «Колобке».⁶³ Этим объясняются натуралистические подробности в изображении оленьего гона. Но такими деталями и даже эпизодами жизнь героев-оленей далеко не исчерпывается. Мы видим, как среди них складываются своеобразные отношения, определяются судьбы, которые по-своему захватывают и волнуют. Выразительна сцена сражения Серого Глаза с Черноспинником. Эти два давних соперника сошлись не на жизнь,

⁶⁰ Архив А. М. Горького.

⁶¹ М. Пришвин. Золотой рог, стр. 91.

⁶² Об этом заметила Т. Хмельницкая в статье «Творец радости» («Звезда», 1956, № 3).

⁶³ См. также рассказы М. Пришвина «Любовь Ярика», «Скорая любовь».

а на смерть, и оба погибли, упав сраженными с крутизны. Мы сочувствуем, когда молодая ланка защищает собой от орла маленького трепещущего олененка. Мы улыбаемся, читая о шуточных столкновениях прекрасной оленицы со сторожевой собакой.

Хуа-лу, может быть, наиболее «пришвинский» образ. С одной стороны, она живет жизнью всего остального оленьего мира. И в этом отношении она просто красивый зверь с маленькой светящейся дырочкой, пробитой в ее ухе охотничьей пулей.

Но Хуа-лу еще и олень-цветок — образ, тесно связанный со всем замыслом «Жень-шеня». Этот образ незаметно входит в отношения между героями поэмы, вызывает многочисленные лирические ассоциации и параллели.⁶⁴ Необычно превращение Хуа-лу в глазах взволнованного героя в человека-женщину. Поэтому при всей биологической точности, законченности реалистических деталей Хуа-лу представляется в повести-поэме и как образ романтический.

Разумеется, и этот образ невозможно было создать, не опираясь на традиции толстовского «Холстомера», купринского «Измурда», чеховской «Каштанки». Но вместе с тем Пришвин рисует героев-животных иначе. Толстой наделяет Холстомера даром человеческого понимания в принципе так же, как это делается в сказке, басне, т. е. рассказывает о человеке в звериной оболочке. У Пришвина мы тоже можем заметить подход к оленям как к «индивидуальностям»,⁶⁵ умение «различать и зверей по лицу». ⁶⁶ Но главное заключается не в этом. Олени, и среди них особенно Хуа-лу, не делаются для художника «людьми» в оленьих шкурах. То «человеческое», что мы в них встречаем, есть отражение самостоятельных человеческих образов. Та же женщина с корабля не сливается с Хуа-лу, а постоянно стоит «за» нею, «просвечивает» сквозь образ прекрасной ланки.

Творчество Пришвина показательно поставить в связь с двумя характерными для нашей литературы путями, двумя принципами изображения природы. Их сформулировал в одной из своих статей И. С. Тургенев, наиболее близкий к Пришвину

⁶⁴ Одну из таких параллелей намечает Г. Ершов (См. в кн.: М. Пришвин. Дорога к другу. «Молодая гвардия», М., 1957, стр. 422—423).

⁶⁵ Пришвин с большим лаконизмом рисует даже «психологические состояния» животных. Серый Глаз «в недоумении» поднимает голову, Чернопспинник «не по-доброму» смотрит на рассказчика. (М. Пришвин, Собрание сочинений, т. 3, стр. 225).

⁶⁶ М. Пришвин. Золотой рог, стр. 113.

своими лирическими пейзажами. Один из этих принципов состоит в стремлении нарисовать жизнь природы, как вне нас существующую, объективную реальность, вне соприкосновения с человеком. Это, замечает Тургенев, совсем не так легко, как кажется. Художник должен «забыть» себя, отрешиться от личных вкусов и пристрастий. Тогда природа предстанет перед читателями в своей высокой красоте.

Но есть и другой путь. Художник в этом случае не только рисует красками самой природы, но и тонко выражает свое отношение к ней. Он передает не столько саму красоту цветка, сколько «запах красоты».⁶⁷

К какому же типу художников относится Пришвин, так удивительно и своеобразно нарисовавший природу Дальнего Востока в «Корне жизни»?

В своей поэме, как, впрочем, и в других своих произведениях, М. Пришвин предстает перед нами как поэт-ученый. Поэтому для него закономерна и необходима точная передача фактов из жизни природы, их верное объяснение.

Писатель говорит о цветке долины Зусу-хе как о маленьком солнце. Это не только поэтическое сравнение. Оно явилось создателю «Жень-шеня» потому, что цветок для него «говорит всю историю встречи солнечного луча с землею» (3, 226), т. е. рассказывает, как из зерна, согретого солнечным теплом, постепенно развился цветок.

Вот художник заметил удивительно густой и плотный кустарник. Он был не похож на обычные кусты. В чем же дело? «Это море с тайфунами сотни лет било скалу и добилось все-таки жизни: в трещинах скал выросли разные цветы, а потом и дубки. Так море добилось жизни, но что это за жизнь была на первых порах! Те дубки, что поближе к морю, думать не смели хоть чуть-чуть поднять голову вверх, — они росли лежа, ползли тонкими стволами прочь от моря и очень были похожи на волосы, гладко причесанные» (3, 245—246). Так раскрывается необычное — кусты-то, оказывается, были дубками, повалившимися в ненормальные условия.

В подобных описаниях Пришвин поражает той зоркостью взгляда, которую подметил у него другой мастер, близкий ему в изображении природы, — Константин Паустовский.⁶⁸

Жизнь природы в поэме, как свидетельствовал дальневосточный критик, изображена Пришвиным настолько верно и

⁶⁷ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12 томах, т. 11, Гослитиздат, М., 1956, стр. 158.

⁶⁸ К. Паустовский. Золотая роза, Собрание сочинений в шести томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1957, стр. 667.

глубоко, что ее описания должны войти «в учебники по естествознанию Дальневосточного края».⁶⁹ Писатель с научной добросовестностью рассказывает о разнообразной и богатой флоре Приморья, показывает своеобразие климатических условий прибрежного района. Многие характерные факты из жизни зверей в поэме соответствуют описаниям, сделанным специалистами. Это и понятно: писатель долго и внимательно изучал жизнь и повадки зверей на полуострове Гамова.⁷⁰

Можно было бы привести еще немало подобного рода примеров. Но значит ли это, что мы должны считать Пришвина художником, придерживающимся в «Жень-шене» только первого пути («объективированное» изображение природы)? Нет, не значит. Природу с человеком у Пришвина связывают наука и поэзия, взволнованное человеческое чувство. Им и одухотворены лучшие описания повести-поэмы, к которым уже не применимы никакие иные законы, кроме законов поэзии.

Если, рисуя подмосковную природу, Пришвин как бы открывал ее для читателя заново, то дальневосточная природа сразу поразила его необычностью. «Здесь нет ничего пушкинского», «совершенно не как у нас», — замечает художник о приморских лесах и их обитателях. Особенность эта была понята Пришвиным как блестящая возможность создать обстоятельства, соответствующие необычному состоянию героя-рассказчика. И вот, когда об этой «не нашей» природе говорит пронизанный острой болью утраты герой, то и возникает особенное, необычное ее изображение. Словно оживает огромный камень на морском берегу, похожий на черное сердце; тысячами голосов говорят повествователю «музыканты» Певчей долины; словно передавая речь усопших, лепечет невидимый ручеек под фанзой Лувена.

Но все это, странное и непонятное, может быть, для человека, жизнь которого изо дня в день размеренно течет в обычных берегах, понятно и необходимо для героя поэмы. Более того. Для него, находящегося в смятении чувств, стремящегося освободиться от отчаянья и боли, такое восприятие окружающего единственно возможно. И Пришвин погрешил бы против реализма, если бы показал нам другое — обычный серый валун, скучное трещание кузнечиков.

Такое субъективно-поэтическое восприятие природы, понимание ее «по себе» как отклик на свои переживания в «Жень-

⁶⁹ П. Киселев. Михаил Пришвин. В кн.: М. М. Пришвин, Избранные произведения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1951, стр. 11.

⁷⁰ В. Лидин. Люди и встречи. М., 1957, стр. 49.

шене», как и во всем творчестве, Пришвин связывал с чувством того родственного внимания к природе, которое мы отмечали у его героя. В этом случае природе отдается вся человеческая любовь. И природа перестает быть лишь ареной проявления биологических и физических законов, а становится для поэта живым существом, родственным художнику.

В известном, генетическом, смысле нам об этом говорит и наука. Тот же олень — «родственник» человеку, ведь у них, в конце концов, одно общее происхождение.

Когда герой «Жень-шеня» понимает «по себе» и трубящего Серого Глаза, и прелестную ланку Хуа-лу, и тяжелый камень-сердце, то такое понимание не есть только присущее ему одному или Пришвину-художнику. Природу антропоморфизировали еще древнейшие поэты. «Шум листьев и колебания волн, — писал В. Г. Белинский, — говорят нам каким-то живым языком, которого значение мы уже забыли и тщетно стараемся вспомнить; лес и море кажутся нам живыми, индивидуальными существами. И вот откуда произошли у греков живые, поэтические олицетворения явлений природы».⁷¹

В указанном Белинским смысле ведь и каждый современный поэт есть отчасти древний грек. И тут еще одна из причин глубокого взаимопонимания поэтом-рассказчиком Лувена.

В картинах природы, так щедро представленных в «Жень-шене», нужно видеть и другое. Могучая дальневосточная тайга, понятая героем «по себе», как бы говорит нам о единстве человека и природы, их близости, их кровном родстве. И в этом смысле пришвинское очеловечивание природы не только литературный прием, а результат всего развития Пришвина, человека, художника, «мудреца».

Пришвинское понимание природы, особенно ярко выраженное в «Жень-шене», сближают с тютчевским: «Все во мне и я во всем»,⁷² — тем более, что сам художник указывал на свою близость к творчеству Тютчева.⁷³ Но если вдуматься в эту тютчевскую формулу, то поймешь не только сходство, но и различие между двумя художниками. Тютчев рассматривает слияние с природой как стремление к общей «божеско-всемирной» жизни.

Для Пришвина же особенно тесное общение с природой есть в конечном счете путь к людям. Об этом говорит все его творчество.

⁷¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 105.

⁷² Т. Хмельницкая. Творец радости, стр. 167.

⁷³ М. Пришвин. Повесть нашего времени. Ярославское книжное издательство, 1957, стр. 254—255.

В ряде картин, созданных Пришвиным в «Жень-шене», отразилось то внутреннее богатство, то «буйство глаз и половодье чувств» в творческом подъеме, которое вызвано могучей природой.

«Если бы я мог о себе рассказать так, как эти простые цветы в Зусу-хе!» — восклицает герой «Корня жизни». И мы видим с ним море разнообразных цветов: «Были ирисы — от бледноголубых и почти что до черных, орхидеи всевозможных оттенков, лилии красные, оранжевые, желтые и среди них везде звездочками ярко-красными была рассыпана гвоздика. По этим долинам, простым и прекрасным цветам всюду летали бабочки, похожие на летающие цветы. Желтые с черными и красными пятнами аполлоны, кирпично-красные с радужными переливами крапивницы и огромные удивительные темно-синие махаоны» (3, 226—227). Какое изумительное богатство красок, какое здесь прекрасное свидетельство творческой мощи природы! Но не только свидетельство, но и горячее решительное слово в защиту природы. Мы имеем в виду не только то, что поэт научил читателей проникновенно и глубоко понимать природу, разбудил любовь к ней. Пришвин защитил природу от посягательств иных теоретиков искусства, голос которых в свое время имел немаловажное значение.

Чтобы понять в этом смысле звучание пришвинской поэмы в годы ее первых публикаций, так же как и других произведений писателя 20—начала 30-х годов, нужно сказать несколько слов о судьбе пейзажа в нашей литературе.

Как справедливо отмечает «Литературная энциклопедия», в первые годы развития нашей литературы пейзаж занимал в ней незначительное место.⁷⁴ Внимание сосредоточивалось на непосредственном изображении сферы социальных отношений, классовой борьбы.

Но уже в 20-е годы природа входит как неотъемлемая часть в лучшие произведения советских писателей. Достаточно в связи с этим вспомнить описания могучей дальневосточной тайги в рассказах и романе А. Фадеева «Разгром», яркие реалистические картины степи, изображенные в «Донских рассказах» Михаила Шолохова. Определенный вклад в развитие литературного пейзажа внес Л. Леонов своим романом «Соть».

Однако в то время, как в самой художественной практике писателей пейзаж занимал все более значительное место, многие критики и теоретики 20-х годов иначе решали проблему пейзажа в живописи и литературе.

⁷⁴ Литературная энциклопедия, т. 8, М., 1934, стр. 492.

В трудах известных литературоведов того времени⁷⁵ и даже в статьях о пейзаже в живописи⁷⁶ нередко нет даже упоминания об изображении природы в советском искусстве. Пейзаж в литературе часто считался критикой «лишней роскошью», эстетическим предрассудком, если это не был производственный или «оперативный» пейзаж.

Не случайно поэтому один из корреспондентов М. Горького писал ему в 1928 году: «О, как я ненавижу этого Тургенева! Он „изволил“ тратить свое время на изучение природы».⁷⁷ Автором этих строк был один из начинающих писателей. Но он был не одинок. В том же духе говорили и некоторые критики. «Если туман, — писал один из них, — нависший в этот день над восставшим городом, облегчал крейсеру „Аврора“ его оперативное задание — подойти по Неве ближе к тыльной стороне Дворца и осуществить свою миссию великолепной хлопущки, то этот туман достоин быть отмеченным.

«Если же этот туман только дает пищу для великолепного сравнения, то он застигает исторический факт и должен быть рассеян».⁷⁸

В конце 20-х годов газета «Читатель и писатель» поместила на своих страницах статью с характерным заголовком «Антенна или луна?». В статье, вызвавшей многочисленные отклики читателей, между прочим говорилось:

«— Нужно ли современному поэту воспевать луну, „запетую“ уже миллионы раз?

«— Необходимо ли петь про луну нашей стране, занятой хлебозаготовками, пятилетним планом промышленности, 7-ми часовым рабочим днем?

«— Помогает ли „поднимающаяся над крышей луна“ строить социализм?

«Мы спрашивали и отвечали:

«— Нет! Нет! Нет!»⁷⁹

М. Горький один из первых выступил с резкой критикой такого литературного нигилизма. М. Пришвин шел рядом с ним и делал вместе с другими советскими писателями то же самое, но не как публицист, а как самобытный художник. Он как бы

⁷⁵ М. В. Фриче. Социология искусства. М., 1926.

⁷⁶ Н. Тарабукин. Проблема пейзажа. «Печать и революция», 1927, кн. 5.

⁷⁷ М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 361.

⁷⁸ «Новый Леф», 1927, № 7, стр. 45.

⁷⁹ Антенна или луна? «Читатель и писатель», 1928, № 6, 18 февраля, стр. 2.

сказал своей поэмой: дело ведь не всегда в том, что вы изображаете — завод или Уссурийскую тайгу. Нужно уметь в обоих случаях выразить важное для человека и жизни его.

4

В жизни и произведениях М. М. Пришвина любовь занимает особое место, не менее важное, чем творчество и природа: «... все собрание моих сочинений, — говорил позднее писатель, — есть раскрытие одного этого чувства...» (5, 367). В «Корне жизни» оно раскрылось, может быть, наиболее ярко.

Но большое человеческое чувство — давняя тема писателя, волновавшая его еще в «Кашеевой цепи» (глава «Брачный полет»). Тема эта для Пришвина несомненно автобиографична. Еще в юности, за границей, студент Пришвин встретил дочь крупного департаментского служащего Варвару Петровну Измакову (1, 569). Молодые люди полюбили друг друга. Но случилось так, что по воле невесты отношения их расстроились, Варвара Петровна уехала в Лондон. Всю жизнь потом вспоминал писатель ту знаменательную встречу возле фонтана Медичи в Люксембургском саду, когда «счастье было так возможно, так близко». Этот автобиографический мотив и лежит в основе повести-поэмы.

Поэтому «Жень-шень», при всей его цельности, рождался как бы из двух поэтических пластов — материалов дальневосточной жизни и той богатейшей гаммы чувств и впечатлений, которые хранились в душе поэта со времен первой любви. Так тема, пришедшая извне, нашла отклик в теме внутренней, собранные за поездку факты вспыхнули ярким костром вдохновенного творчества.

Тема большого, сильного чувства к женщине шла у Пришвина от прошлого, и потому сама его поэма «Жень-шень» (в «Фацелии» это менее заметно) явилась как некое пересечение прошлого и настоящего. Поэтому и получилось так, что действие, отнесенное в прошлое, и мысли современного человека причудливо и неповторимо переплелись в «Жень-шене».

Но разве только прошлое в любви взволновало художника, вдохновило прекрасные строки повести-поэмы?

Конечно, о любви можно говорить по-разному, как различен сам человек, творец ее. Петрарка пел Лауру, мечтая о лавровом венке короля поэтов. Боккаччо сказал о любви, сняв с нее покрывало средневекового запрета. И он говорил от имени эпохи. Шекспир могуче написал для всех, что настоящая любовь не

эпизод в жизни, а сама жизнь. Русские классики сказали свое слово.

Что же так привлекло в этом огромном человеческом чувстве поэта наших дней — Михаила Пришвина? Почему именно в «Корне жизни» так громко прозвучала его лирическая песнь о любви? Нет, это было не только яркой вспышкой, костром невозвратимых воспоминаний, переданных с звенящей от полноты чувств душой, жаждущей освободиться. Поэт говорил не только о себе.

Он говорил нашим людям о высокой любви и знал, что говорить так было необходимо.

Вопросы любви, семьи и брака остро волновали нового человека нашей страны, особенно молодежь. В период, непосредственно предшествующий созданию поэмы, на отношения между мужчиной и женщиной существовали различные взгляды, в ряде случаев совершенно отличные от тех, которыми мы руководствуемся сейчас.

Правда, еще в 1925⁸⁰ году были опубликованы «Страницы из записной книжки» Клары Цеткин, где излагалось ленинское понимание этих вопросов. Но внимание молодежной аудитории, к сожалению, занимали еще книги П. Романова, С. Малашкина, Л. Гумилевского, А. Коллонтай.⁸¹ Эти книги не только не противостояли пресловутой теории «стакана воды», а скорее пропагандировали ее. Наиболее четко ошибочные взгляды на любовь у известной части молодежи того времени выразил Пантелеймон Романов в своем рассказе «Без черемухи». Герой его, студент, обращаясь к девушке, так формулирует свои взгляды на любовь: «Ведь все равно это кончается одним и тем же — и с черемухой и без черемухи... что же канитель эту разводить».⁸²

Вопросы любви, «быта», как тогда говорили, отразились и в ряде других произведений и статей.⁸³

⁸⁰ К. Цеткин. О Ленине. «Московский рабочий», М., 1925.

⁸¹ Пантелеймон Романов. Без черемухи. «Московское товарищество писателей», М., 1927; С. Малашкин. Луна с правой стороны или необыкновенная любовь. «Молодая гвардия», 1927; Л. Гумилевский. Собачий переулок. Собрание сочинений, т. 3, «Никитинские субботники», М., 1928. А. Коллонтай. Большая любовь. ГИЗ, М.—Л., 1927. — Книги эти активно обсуждались на страницах молодежного журнала «Молодая гвардия»; затронутые в них проблемы рассматривались даже в специальных сборниках (например: «Какова же наша молодежь?» М.—Л., 1927).

⁸² Пантелеймон Романов. Без черемухи, стр. 12.

⁸³ В 1928—1929 годах в «Молодой гвардии» публиковался роман С. Семенова «Наталья Тарпова», в котором большое место уделялось проблеме «свободной любви». В статье Б. Фридмана «Три дня на баррикадах быта» («Молодая гвардия», 1930, № 8) читаем, что на молодежной конференции наиболее злободневными вопросами, волновавшими многих участни-

Почему же были так популярны малохудожественные, по сути, книги Романова и ему подобных? Примечателен ответ на этот вопрос, данный критиком С. Ингуловым. Спрос на Романова создала «потребность современного читателя», который ищет ответы на волнующие его вопросы любви в значительных произведениях, но не находит, «потому что крупные мастера... не дают никакого ответа на эти вопросы».⁸⁴

Нельзя сказать, что приведенное суждение критика во всем точно. О любви писали крупные мастера советской прозы. В 20-е годы М. Горький создает «Рассказ о первой любви», появляются 1-я и 2-я книги «Тихого Дона». Из ряда произведений советской прозы «Жень-шень» выделяется не только тем, что в нем тема любви поднята на огромную высоту, но и тем, что сама эта тема выдвигается на первый план, становится одной из ведущих в произведении.

Нужно отметить, что в 1931—1932 годах проблемы «быта» сменяются в печати другими более важными вопросами. Однако это не значит, что тема любви теряет свое значение и что ошибки того периода, когда молодежь зачитывалась книгой «Без черемухи», прошли бесследно.

Мы не хотим утверждать, что Пришвин выступил против ошибочных взглядов на любовь так же, как Маяковский выступил против «есенинщины». Но ведь не случайно автор «Жень-шеня» говорил в повести-поэме, обращаясь к молодежи: «Дети мои, любезные юноши и милые девушки, в то время я тоже, как и вы, по молодости слишком много придавал значения, как вы говорите, любви без роз и черемухи. Да, конечно, — продолжает писатель, — корень жизни нашей находится в земле, и любовь наша с этой стороны, как у животных, но нельзя же из-за этого зарывать стебель и цвет свой в землю, а таинственный корень обнажать и лишать начало человеческой жизни покрова» (3, 238—239).

Обращение со страниц поэмы к молодому читателю характеризует растущее стремление писателя не только отображать жизнь и выносить ей свой приговор, но и вмешиваться в нее, чтобы ускорить процесс формирования нового человека. И в этом смысле мы должны признать пришвинскую поэму актуальной и общественно-значительной.

Рассказывая о своей прошедшей любви, художник во многом действительно верно отвечал на современные вопросы,

ков, «были вопросы, связанные с взаимоотношениями между парнем и девушкой» (стр. 87).

⁸⁴ С. Ингулов. Бобчинский на Парнасе. Особое мнение о Пантелеймоне Романове. «Молодая гвардия», 1929, № 11, стр. 79.

связанные с жизнью молодежи. Говоря об интимном, своем, пережитом, Пришвин писал для всех и в этом смысле поэма подтверждает особенность всего пути писателя: «из одиночества в люди» (5, 275).

Рассказ о встрече повествователя и женщины с парохода, об их отношениях занимает в поэме М. Пришвина совсем немного строк. Но чувствуешь: они-то особенно дороги автору. И это происходит потому, что именно здесь бьется само сердце произведения.

Отдыхая в естественном виноградном шатре, герой увидел прекрасную Хуа-лу. Она встала на задние ноги и просунула сквозь листву свои изящные копытца. Как было тут поступать? И Пришвин как бы кладет на колеблющиеся весы два возможных решения, два исхода.

Либо герой, охотник, а следовательно, в своем существе такой же зверь, схватит свою Хуа-лу за копытца — и как ему хочется это сделать! И тогда он будет счастливым обладателем прекраснейшего и дорогого для него существа.

Либо он сохранит это прекрасное мгновение встречи в своей душе, и оно всегда будет напоминать ему о красоте подлинно человеческого поступка.⁸⁵ Ведь человек, с известной точки зрения, тем и отличается от животного, что, пользуясь словами Пушкина, умеет «властвовать собой».

Вот откуда это напряжение, когда читаешь место объяснения в шалаше, ибо обе эти возможности кажутся почти равновеликими — какая же победит? И уже когда глаз невольно останавливается на выделенной курсивом фразе о побелевшем металле, становится ясным: человек победил охотника. И тот, другой исход во взаимоотношениях героя и героини, который еще недавно казался одинаково возможным, предстает мелким, ничтожным, недостойным совершенного подвига чувства.

Герой поступил так потому, что, как говорил позднее сам автор, «влюбленный видит прекрасное и стремится устроиться в нем, оставляя в этом движении к этому лучшему все дурное позади себя» (5, 372).

Но во имя чего же герой совершил этот подвиг?

Пришвин всегда был врагом безжизненных идеалов, отвлеченностей и, конечно, он был таким же противником безжизнен-

⁸⁵ Эту борьбу героя с самим собой интересно сопоставить с аналогичным состоянием Нехлюдова, встретившегося с Катюшей. «Хоть слабо, — пишет Толстой, — но еще слышен был голос истинной любви к ней, который говорил ему об ней, о ее чувствах, об ее жизни. Другой же голос говорил: смотри, пропустишь свое наслаждение, свое счастье. И этот второй голос заглушил первый» (Л. Толстой, Полное собрание художественных произведений, т. XIII, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 54).

ной «идеальной» любви, которой он противопоставил жизнеутверждающую «весну человека».

Писатель не был согласен и с точкой зрения Л. Н. Толстого, которую тот выразил, говоря о любви, в «Дьяволе», «Крейцеровой сонате». Не проповедником воздержания, а певцом здорового земного и вместе с тем высокого и большого чувства выступает Пришвин в поэме.⁸⁶ Другая женщина пришла к герою, но «я в ней, — говорит повествователь, — нашел собственное мое существо и полюбил другую женщину как желанную в юности» (3, 299). Поэтому любовь для героя поэмы, связанная со всей его жизнью, становится путем от возможности к действительности, от мечты к реальности. И сам подвиг совершен героем во имя того, чтоб не потерять в себе человека и найти его в полнокровной любви.

Поэму соотносишь с ее заглавием — «Жень-шень». Какое значение имеет в ней это чудодейственное реликтовое растение из семейства аралиевых, воспетое народом Китая в его легендах? Ученые говорят нам, что жень-шень при соответствующем его употреблении вызывает прилив сил, бодрости, энергии. И вот когда в конце поэмы герой и его избранница склоняются над кустиком жень-шеня, найденным Лувеном, начинаешь понимать глубокий смысл основного мотива поэмы.

Да, конечно, корень жизни для Пришвина не только то растение, которое нередко упоминается в поэме. В общем значении это есть все то, что помогает человеку жить. И не просто, влача свое существование, а ярко, выявляя все скрытые в нем силы. Понятно: это и есть большая, сильная любовь, которая, не находя выхода, переплавляется в творчество. Мотив любви-творчества был для Пришвина глубоко личным. «Я по своей природе однолюб, — писал Михаил Михайлович М. Горькому, — и, как водится, женщину ту свою единственную упустил и взамен этого стал заниматься легендой. Но когда я почувал впервые шевельнувшуюся в себе силу в искусстве писать, то это было очень похоже на любовь и я сказал себе: „Ну теперь это уже не упусти“».⁸⁷

Если для Пришвина таким творчеством явилось искусство слова, то для героя повести-поэмы это было создание оленьего заповедника, где герою постоянно приходится что-нибудь выдумывать, создавать: конструировать панторезный станок, делать необычную изгородь без гвоздей из лиан. «Теперь

⁸⁶ На это впервые указал А. Тарасенков в статье «Поэма-очерк» («Художественная литература», 1934, № 6, стр. 11).

⁸⁷ Архив А. М. Горького.

у меня, — говорит герой в конце повести-поэмы, — есть вечно увлекающее меня, созданное мною самим дело, в котором я чувствую себя, будто мы, вооруженные знанием и современной, особенно острой потребностью в любви, возвращаемся к тому самому делу, которым занимались наши дикие предки на заре нашей культуры: приручением диких животных» (3, 299).

И это творчество для героя, только расставшегося с женщиной, к которой стремился, является как бы продолжением большого чувства. Оно так же бесконечно и прекрасно в своей сути.

Герой Пришвина обращается к труду, чтобы обрести высокий смысл жизни в творчестве, созидании, не согнуться, а распрямиться.

Ведь творчество — это отдача лучшего в себе людям, и нельзя творить, не любя их. Так сближаются в пришвинской поэме любовь к человеку избранному (женщине) и любовь к людям в творчестве — труде, созидании счастья и радости. И потому мысль произведения, которую высказал поэт, кажется нам напоминающей жень-шень, тот, что китайцы называют мужским. У него два корневых отростка. И один из них, образно говоря, питает большим человеческим чувством. Другой есть отросток творчества.

Если у человека есть творческий труд и настоящая любовь — это значит, что он нашел свой чудесный корень. Тогда жизнь его становится богатой человеческой жизнью, полной энергии, радости и постоянного стремления к совершенству, чуждого расслабленности и покоя.⁸⁸

Так Пришвин раскрывает важные вопросы современности и, в частности, проблему личного и общественного в строительстве новой жизни. Своеобразие пришвинского подхода в том и состоит, что он решает эту проблему не там, где личность и коллектив непосредственно взаимодействуют, а в безлюдной тайге, на интимнейшем материале. «Вечное» чувство раскрывается как чувство человека наших дней, нашей эпохи.

5

«Жень-шень» — несомненно создание большого мастера. Теперь уже немало написано книг о мастерстве и писателей-классиков и советских писателей. Исследователи давно сошлись на мысли, что мастерство — это умение ярко и целенаправленно ото-

⁸⁸ В заметке о своих планах («Наши достижения», 1936, № 2, стр. 160) Пришвин резко критиковал кинопостановщиков «Жень-шеня» за то, что они творчество поняли как благополучие.

бразить жизнь, пользуясь для этого определенными художественными средствами. Высокие авторитеты нашей литературы, и в том числе А. М. Горький, говорили, что мастерству надо учиться упорно, терпеливо.

М. Пришвин смотрел на этот вопрос иначе.

В 30-е годы критик А. Лежнев обвинял писателя в том, что он сам, будучи мастером, в своих высказываниях отрицает мастерство.⁸⁹ Эту же мысль, но в несколько иной форме высказали и другие критики.⁹⁰

Статья А. Лежнева не прошла для художника незамеченной. Он ответил на нее в печати.⁹¹ Мастерство, говорил в своем ответе Пришвин, в том смысле, в каком его понимают, — это как азбука в школе: научился раз и потом уже пишешь, не заглядывая в пособия по стилистике и орфографический словарь. И вот такое мастерство для Пришвина, крупного художника — сама собой подразумевающаяся, низшая ступень, и он на нем не останавливается.

Учеба лишь помогает, но не обязательно ведет к рождению замечательного произведения. Подлинного художника создает правильно понятый самим писателем и раскрытый талант. А возможность понять свой талант и направить на творчество зависит от всего жизненного пути. Вот потому-то для Пришвина мастерство и являлось почти синонимом жизненного поведения.

Поэтому он не раз говорил о себе как о художнике «божьей милостью»,⁹² заявляя, что пишет без всяких усилий. И все вытекает у него из жизни — не из художественных, а из этических побуждений.

Но значит ли это, что для нас исчезают законы мастерства у Пришвина и мы не можем в этом смысле говорить о повести-поэме «Жень-шень»? Когда писатель создавал «Корень жизни» он, конечно, не случайно отбирал художественные средства. Но делалось это не так, как, скажем, мы отбираем в магазине среди десятков других понравившуюся нам вещь. Мастерство Пришвина в поэме — это результат его долгих раздумий о себе, своей жизни, результат огромной подготовительной работы («Дорогие звери», «Кашеева цепь»), которая не могла пройти бесследно.

⁸⁹ А. Лежнев. Воображаемые разговоры. «Наши достижения», 1936, № 2, стр. 146.

⁹⁰ А. Тарасенков. О Пришвине. «Наши достижения», 1936, № 6.

⁹¹ М. Пришвин. С точки зрения бондаря... «Наши достижения», 1936, № 6.

⁹² Упоминание об этом находим в письмах к Горькому 20—30-х годов, в послевоенных дневниках писателя (5, 426).

«Жень-шень» был написан «единым духом» (5, 393), и ясно, что в скорой и напряженной работе некогда было подумать о многом, но обо всем этом раньше думалось. А в момент творчества все это старое само собою пришло в память и разместилось, как сразу же подсказал художественный безошибочный опыт.

Но поняв и уяснив себе эту субъективную точку зрения Пришвина, нельзя забывать, что в ряде авторских высказываний, появившихся до опубликования «Корня жизни» («Путешествие» — 1924, «Журавлиная родина» — 1929), он приходил, по сути, к резкому преуменьшению, а порой и отрицанию сознательного в творческом процессе.

В своем понимании вопроса художник не учитывал объективного хода развития всей нашей молодой литературы, для которой учеба у классиков, рост мастерства имели огромное значение. В этом состоит ошибка Пришвина.

Поэтому критика, учитывая насущные задачи развития литературы 30-х годов, оказывалась в данном случае на безусловно справедливой позиции.

Сказанное в то же время позволяет заметить, что мастерство Пришвина выражает его самобытность и потому говорить о них приходится сразу вместе.

Отличительное познается в сравнении. И в этом смысле полезно сопоставить «Жень-шень» с повестью Семена Бытового «Быль о Жень-шене».⁹³ С. Бытовой, как и Пришвин, отличный знаток Дальнего Востока. И понятно, что в книге С. Бытового и поэме М. Пришвина много общего в описании своеобразной природы края, поисков корня жизни. Как и у Пришвина, в повести С. Бытового важную роль играет китаец-вапанцуй Сяо Чжу-вын. Как и Лувен, он в знак благодарности и привязанности дарит своему русскому другу жень-шень.⁹⁴ Но в то же время сразу заметно и различие, которое подчеркнуто уже в самом названии повести: быль. Поэтому для С. Бытового характерен строгий рационалистический стиль повествования, точная передача фактов.

Мы не хотим этим самым сказать, будто Пришвин выступает в «Жень-шене» против точности, четкости художественного повествования. Напротив, как мы уже видели, он в своей поэме чрезвычайно близок к научному подходу и объяснению ряда фактов. И пусть нам не кажется странным, что Пришвин ши-

⁹³ Семен Бытовой. Быль о Жень-шене. М., 1956.

⁹⁴ Там же, стр. 32. Интересно, что этот же эпизод есть и у Арсеньева (В. К. Арсеньев. Дерсу Узала. Географиздат, М., 1955, стр. 196).

роко использовал в создании «Корня жизни» своеобразную записную книжку — фотографический аппарат. И ажурные сосны, и морские ежи, которые собирает в баульчик героиня поэмы, и рожок, на звук которого подходит Хуа-лу — все эти детали художник мог видеть перед собой на фотографиях⁹⁵ во время создания поэмы.

Но в «Корне жизни» точная деталь, верно наблюденный факт художник как бы просвечивает лирическим настроением, внутренним смыслом. И они, не теряя своих очертаний, приобретают новое, иное качество, чем у Семена Бытового. Проза Пришвина, как стихотворения в прозе И. С. Тургенева, некоторые рассказы И. А. Бунина, становится лирической. В связи с этим понятно, почему художник широко использует фантастические китайские легенды о чудодейственном корне жизни. Ясно, почему в наиболее волнующих местах повествования он прибегает к чудесной поэзии русской народной сказки, и мы, замороженные, следим, как к охотнику, не убившему лебедь, является прекрасная царевна.

Так и весь «Корень жизни» показывается нам своими двумя сторонами, органически слитыми в поэме. Одна из них — это эпический рассказ о том, как попавший в приамурскую тайгу русский человек налаживает там пантовое хозяйство. Другая грань — это высокая поэма о большом чувстве, о сильном человеке-творце.

И именно здесь, в лирике, говоря о природе и человеке, Пришвин более всего выступает как своеобразный мастер, как охотник за человеческой душой, несравненный изобразитель тончайших переживаний.

В своих последних дневниковых записях Пришвин замечал, что «в поэзии (искусстве слова) происходит борьба неведомой стихии, похожей на воду, с рассуждением, похожим на берег, и победа бывает только, если вода размочит берег» (5, 423). Такой «размыв» наблюдается и в «Жень-шене». Это особенно заметно, когда посмотришь на характер фабульного развития поэмы Пришвина.

Весь замысел, вся поэзия гоголевского «Ревизора» рухнет, если представить его без четкого сюжета. Иное в пьесах Чехова.

⁹⁵ Использование фотографического аппарата в виде писательского дневника — интересная самостоятельная тема исследования. Лев Алпатов-Пришвин говорит в своих воспоминаниях: «Отец заснял природу советского Приморья с исключительным мастерством, и аппарат не помешал, а, наоборот, помог ему написать замечательную поэму „Жень-шень“». («Дальний Восток», 1957, № 1, стр. 113). См. также фотографии М. Пришвина в книге «Золотой рог» (Л., 1934).

Не острая завязка, тонкая интрига, а внутренний подтекст важен для автора и читателя. Так же бывает и в прозе.

В самом деле. Если попробовать даже самым тщательным образом изложить фабулу повести-поэмы М. Пришвина, то она «уложится» в одну-две строки. Герой, потеряв возлюбленную, уходит в творчество. И ясно, что не поэзия фабулы, интриги интересует художника, а поэзия переживаний, «лирических» раздумий героя. Поэтому такую огромную роль в поэме играет смена разнообразных лирических оттенков, их эмоциональная выразительность.

Критика справедливо отмечала, что образы повести-поэмы имеют силу почти музыкального звучания.⁹⁶ И действительно, картины ее по своему эмоциональному эффекту можно рассматривать как отдельные части симфонии. После первого мрачного аккорда следов войны читатель входит с героем в ослепительный мир мощной природы. Художник поет гимн красоте. Но эта бодрая, основная тональность пересекается мелодией одиночества и грусти. В конце поэмы герой находит все: и труд — творчество, и дорогую семью. Но зачем все же тогда этот печальный аккорд, когда герой вновь уходит к черному камню — сердцу и повторяется острой болью пронизанный рефрен: «Охотник, охотник, зачем ты тогда не схватил ее за копытца!?» Но искусство — не арифметика. И случается так, что читатель в этом последнем эмоциональном эпизоде как бы прочитывает в памяти всю поэму заново, становится соавтором, глубоко охваченным чувством прекрасного. И грусть превращается в радость, вызванную могучей силой творчества.

«Жень-шень» представляется нам песней о человеке, о его жизни. Тут все поет: тысячи музыкантов, разорвав чуткую тишину Певчей долины: «говорите, говорите, говорите»; между «распадками» слышится брачная песня рогачей — их могучий рев; величаво шумит-поет море. И этот полифонизм повести-поэмы служит еще одним из средств расширить эмоциональный спектр произведения, подчеркнуть великое богатство и разнообразие жизни. Это и значит в конечном счете передать, как всегда у Пришвина, сложно и опосредованно мысль, сближающую его с другим выдающимся поэтом. Как бы ни была остра порой грусть, говорит нам художник, а жизнь все-таки хороша, замечателен смысл ее: «вместе с другими тружениками, безвестными и знаменитыми» вступать «в предрассветный час творчества новой, лучшей жизни людей на земле» (3, 300).

⁹⁶ В. Перцов. Где подлинный корень жизни? «Литературная газета», 1933. 23 июня.

Богатая гамма чувств и разнообразных оттенков в поэме тесно связана с ее композицией, которая, в отличие от фабулы, играет в «Жень-шене» несомненно большую роль. Мы имеем в виду не ту «большую» композицию целого, которая ставит в центр произведения важнейшие по смыслу главы о трудовом подвиге героя. Речь идет о «малой» композиции каждой из шестнадцати главок повести. Почти все они начинаются с описания природы, которая напоминает повествователю о далекой истории нашей земли, о том пути, который прошли в своем развитии тигр и реликт жень-шень от давних времен до наших дней. Планетное время, олицетворенное в шуме прибоя, как бы сталкивается, пересекается в них с временем человеческим. Но опять-таки для художника этот один из многих контрастов⁹⁷ поэмы — не теоретическое, абстрактное, а что-то очень близкое, личное, чувственно освоенное.

Такое столкновение двух планов большого и малого времени можно назвать в «Жень-шене» поэтикой мгновенья, использовать которую художник считал одной из высоких задач искусства (5, 407). И это так. Ведь вся глубина лиризма, вся сила лирического напряжения романа в стихах Пушкина именно там, где вспоминается невозвратимое мгновенье: «... счастье было так близко, так возможно». «Чудное мгновенье» вспоминает великий поэт в своем лирическом шедевре, посвященном А. П. Керн. Такое же значение имеет в поэме Пришвина то мгновенье, в которое решились отношения героя и женщины с корабля. Оно грустно, ибо невозвратимо. Оно прекрасно, ибо не запятнано.

И здесь опять важно для художника не то, что сказал он или она, во что он или она были одеты (ведь этого мы и не можем узнать из поэмы). Важно то, что герои чувствовали и как их поймут и как чувства их отзовутся в душе «неведомого друга» — читателя, которому писатель отдал все свое душевное богатство.

Эмоциональный «акцент» повести-поэмы сказался и в ее языке.

«Алмазный язык» — так назвал одну из своих поздних миниатюр Пришвин. Таким точным и свежим языком написана и поэма «Жень-шень». Но мало сказать, что язык этот лишь точен. Ведь точен и язык устава. Значит, помимо точности, есть тут что-то «еще». Что же?

М. Горький, всегда высоко отзывавшийся о прекрасном мастерстве произведений М. Пришвина, заметил в письме

⁹⁷ На наличие образных контрастов указывал А. Тарасенков.

к нему, что язык его творений «говорит через разум читателя прямо душе его» (1, 571). Это значит, что художественное слово в произведениях Пришвина — эпитет, метафора, сравнение — не могут рассматриваться сами по себе или в сравнении с известными нам только как интересные, оригинальные и т. д. Их нужно понимать в свете того добавочного смысла, чувства, настроения, которые они выражают, включаясь в общий эмоциональный поток пришвинской поэмы.

В этом смысле язык Пришвина, очевидно, отличен хотя бы от языка Ф. Гладкова или Ф. Панферова. В романе «Бруски», например, мы читаем, что льдина выплывает из водоворота раздробленной «точно из мясорубки», а лодка во льдах может затрещать «как орех в крепких зубах».⁹⁸ Такие сравнения призваны уточнить прежде всего некоторые внешние стороны явлений, взятые зачастую безотносительно к внутренней жизни героев. Когда же Пришвин говорит о скале, щели которой, как глазницы, источали слезы, то ведь все дело тут в созвучии сравнения с общим лирическим звучанием повествования. И тут важно то грустное чувство, то настроение, вызванное сравнением, которое сливается с болью и тоской самого героя. В этом же плане можно рассматривать сравнение камня с сердцем, тумана со стрелками в белых балахонах, «расстреливающих» героя-повествователя.

Так обстоит дело не только в сравнениях.

Герой разговаривает с Лувеном на ужасном, с точки зрения грамматики, языке — «моя по твоя». В нем коверкаются слова, и вместо Россия, купец, мошенник, слышим: Арсея, купеза, машинка. И, конечно, если отвлечься от эмоционального подтекста, то никакой тут красоты и поэзии не ощущается. Но совсем иное, когда чувствуешь, как на этом языке раскрывается огромная человеческая нежность старого китайца. И слова становятся как лицо его души. Когда Лувен разговаривает с героем об уехавшей женщине, то дело тут даже не столько в словах, сколько в том сочувственном внимании, которое выливается из души Лувена и так окрашивает слова его, что они становятся и музыкальными, и прекрасными. Поэтому, словно рефрен, повторенные слова — «Живи, живи, мадама» — в контрасте с мыслью о смерти звучат чистейшей поэзией, которую никогда не выразишь литературно отточенной, но сухой фразой. Это не значит, будто Пришвин не ратовал за чистоту языка. Нет, он в письмах своих восторженно поддерживал М. Горького.⁹⁹ Но

⁹⁸ Ф. Панферов. Бруски, книга первая и вторая. «Советский писатель», М., 1949, стр. 16—17.

⁹⁹ Архив А. М. Горького.

только само понятие языка было для него не мертвым складом слов, а живой душевной человеческой речью.

Сложность и противоречивость внутреннего мира героя сочетается у такого крупнейшего писателя, как Лев Толстой, с особой конструкцией фразы — «не потому... а потому». Нечто подобное мы видим и у Пришвина в «Жень-шене». Вот герой после случая с Хуа-лу встретил приехавшую на пароходе женщину. Он как бы сравнивает их: «...ведь если мерить, рисовать, то будет совсем не похоже, но мне было так, что вот, как только она обернется, непременно явится передо мной олень-цветок Хуа-лу, воплощенная в женщине» (3, 231).¹⁰⁰ Героиня уехала. Страшная боль и тоска затаились в сердце повествователя. И пусть «морское летнее тепло поднималось наверх, охлаждалось у хребта и садилось обратно туманом и бусом, — замечает герой. — Но мне было — будто огромные белые стрелки в белой широкой одежде, колыхаясь, наступают и расстреливают меня...» (3, 235).¹⁰¹ И часто еще в поэме наталкиваемся на это: «но мне было» (3, 234, 237, 241).

Неоднократно повторяясь, такой оборот настораживает внимание читателя. И не случайно: он является как бы сигналом, что художник уходит из внешнего мира в сложный психологический мир своего героя и что дальше все надо понимать и чувствовать в тоне этого внутреннего лирического звучания.

И это еще раз подтверждает, что слово в поэме живет не только обычной лексикологической жизнью, а если его рассматривать только так, как делает в своих работах А. И. Ефимов,¹⁰² теряет свое пришвинское обаяние.

Большое дарование своеобразного мастера, волнующий лирический апофеоз любви, сверкание красок дальневосточного утра раскрываются в поэме. Произведение больших чувств, глубокого и значительного содержания, «Жень-шень» показывает нам, насколько современно пришвинское творчество, как значителен не только его общий пафос, но и решение отдельных проблем нашей жизни.

Поэма Пришвина, самый яркий цветок его сада, не вянет, а с течением времени становится как бы пышнее и краше.

¹⁰⁰ Курсив мой, — А. Х.

¹⁰¹ Курсив мой, — А. Х.

¹⁰² А. И. Ефимов. О языке художественных произведений, Изд. 2-е, Учпедгиз, М., 1954.

И в этом смысле глубоко прав критик, назвав создателя «Жень-шеня» «истинным поэтом».¹⁰³

Пусть «Корень жизни» написан более двух десятилетий назад. Он и сейчас дорог нам тем, что художник по-своему рассказал о высоких и поэтических сторонах жизни. Поэма заслужила право на внимание и любовь радостной думой о человеке-творце — мужественном и чистом, сильном и отзывчивом, каким и является человек наших дней, строитель нового общества.



¹⁰³ Stein Günther. Zum Tode Michail Prischwins und Boris Gorbatsows. «Neue Deutsche Literatur», Verlag «Volk und Welt», Berlin, 1954, № 3, стр. 170.

А. М. СТАРЦЕВА

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ РОМАНОВ Л. ЛЕОНОВА

Изучение композиции романов Леонида Леонова в плане раскрытия особенностей его творческого метода представляет несомненный интерес. Леонова, человека «своей песни», отличает острое внимание к проблемам композиции, необычность и оригинальность в способах решения темы.

В свое время М. Горький настойчиво указывал на исключительную способность Леонова необычно строить свои романы. В частности, он считал, что «архитектонику книги „Вор“ со временем будут серьезно изучать».¹ Можно отметить, что архитектура романов писателя, созданных в пору творческой зрелости, не менее интересна, сложна и своеобразна.

В одной из глав «Русского леса» Леонов закрепляет описание вида московской панорамы, которая открылась героине из окон восьмого этажа. «Согласное множество разнородных строений», — пишет автор, — образовало «ансамбль необыкновенной строгости и стройности». «Все это было сжато, втиснуто одно в другое, предельно уменьшенное до макетных размеров, чтоб уместиться в такой просторной, даже безбрежной тесноте».² Этот образ просторной и безбрежной тесноты довольно точно может характеризовать и сам леоновский роман.

«Нужна творческая одержимость, чтобы по-настоящему, а не по-кустарному сделать вещь», — заявляет писатель. Но для того, чтобы представить в художественных картинах то, что однажды

¹ А. М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1953, стр. 411.

² Л. Леонов, Собрание сочинений в 5 томах, т. 6, дополнительный, Гослитиздат, М., 1955, стр. 20. Курсив мой, — А. С. В дальнейшем ссылки на это издание (1953—1955) даются в тексте с указанием тома (курсивом) и страницы.

взволновало писателя, нужно, по мнению Леонова, и другое. «Нужна масса знаний, огромное количество материала». Вот этот материал и заставляет писателя «думать о главном — думать о композиции произведения, думать о том, как расставить все это зашевелившееся множество наиболее экономно, емко, прочно и удобно».³

«Для наших читателей интересно, как Вы приступаете к работе?» — спросили Леонова во время его пребывания в Чехословакии. Отвечая, писатель подчеркивает прежде всего трудности, сопровождающие процесс правильного выбора путей композиционного решения произведения: «Громадное количество деталей смешиваю в партии, перемещаю до тех пор, пока каждая найдет свое настоящее место. Когда обдумаю любопытные подробности, начинается тяжелая композиционная работа. Художественное произведение должно быть цельным организмом, как трава, цветок, дерево, должно иметь свои корни, листья, и все это должно быть на своем настоящем месте. Если за этим принципом не проследить, все дальнейшее ведение романа будет не успешным».⁴

Проводя аналогию между произведением и живым организмом, писатель имеет в виду необходимость обеспечения гармонической слаженности между планами романа, глубокой органичности и продуманности в каждом его ходе и ситуации.

«Мучит меня композиция», — сказал писатель во время другой встречи (в Югославии). — «Шесть раз переписываю один роман».⁵

Показательно, что при несомненном большом даровании и мастерстве писатель, подобно архитектору, задолго начинает вынашивать, а затем вычерчивать контуры будущего творения. Леонов говорит о своей творческой работе над композицией следующее: «Композицию вещи стараюсь вычертить. Чертеж дает возможность в емком плане рассмотреть сюжет». Писатель вспоминает, как он вычертил М. Горькому композицию задуманного романа «Дорога на океан», предпослав всему чертежу тезис: «Будущее как комментарий настоящего».⁶

Внимание к форме романа, высокая тщательность даже предварительной работы позволяют писателю найти впоследствии всегда искомую им «совершенную игру ситуаций и определений».

³ Высказывание Л. М. Леонова в беседе с автором статьи 28 октября 1957 года. Курсив мой. — А. С.

⁴ «Směna», Praha, 1957, № 63.

⁵ «Književne novine», Beograd, 1956, 20 сентября, стр. 8.

⁶ Высказывание Л. М. Леонова в беседе с автором статьи.

найти пути расположения материала, ведущие к созданию «ажурной громоздкости» и «просторной тесноты».

Но композиция, — говорит другой мастер советского романа Константин Федин, — «никогда не является произволом писателя, как бы причудлива она ни была. Композиция есть логика развития темы (так же как сюжет — логика развития образа)».⁷

Итак, композиция — логика развития темы. И логика эта сообщается писателем в процессе отбора, компановки, организации материала, определяется нужным автору аспектом решения темы, и здесь всякий настоящий художник всегда индивидуален.

Выступая против штампа и схемы в литературе, которые он всегда считает преступными, Леонов указывает на необходимость вдумчивой, серьезной работы именно в области композиции. «Быть может, основная ценность художника в том и состоит, — подчеркивает писатель, — что он оформляет материал одному ему свойственным приемом».⁸ В композиции, т. е. в более существенных и принципиально важных моментах создания романа, «а не только в расстановке слов», видит Леонов «право выражения индивидуального коэффициента автора».

Рассмотрим некоторые особенности в структуре леоновского романа, находящиеся в неперменном соответствии с исходными эстетическими установками творчества писателя, с его заветным авторским *credo*, с образами мышления, в которых он закрепляет свое видение жизни.

* *

*

«Каждый автор, — говорит Леонов, — имеет свое *alter ego*, которое шепчет ему в ночи знаменательные слова. Мое *alter ego* шепчет мне два слова: „напряжение“ и „потенция“. И с этими двумя словами я вхожу в творчество».⁹

Упоминание писателя о художественной потенции очень симптоматично. Это, действительно, первая заповедь его творческого метода. По мере роста писательского мастерства Леонова она настойчиво и последовательно реализуется в ткани его пьес и романов.

Известно леоновское умение сообщать словам «новые миллиграммы дополнительных оттенков», в результате чего полу-

⁷ К. Федин. Писатель, искусство, время. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 381.

⁸ Л. Леонов. Отставание или качественное несоответствие (1933, 26 июня), ИМЛИ, Архив Л. М. Леонова, II-8095.

⁹ «Wiadomosci literackie», Warszawa, 1933, № 47, стр. 7.

чается «отсвечивание» слов, образуется симфоничность фразы; стремление к той «мускулистости стиля», которая была бы способна давать «дополнительные ступени во внутрь страницы»; широко и по-своему применяемый подтекст, приемы логарифмирования — ведь все это различные формы и моменты проявления одной и той же заветной эстетической установки — стремления к художественной потенции, стремления дать в каждой детали максимум, временами зашифрованного, художественного смысла, стремления вызвать активную работу ума, чувства, воображения читателя.

Как особенно крупное звено в цепи многочисленных средств, увеличивающих емкость формы леоновского романа, выступает их философский аспект.

Мысль о необходимости больших философских обобщений в литературе, об «искусстве мощных социальных столкновений и глубокой философской насыщенности» проходит через все статьи, выступления, беседы и письма Леонова. Ее он отстаивает постоянно и с неослабевающей настойчивостью. С требованием философского аспекта Леонов связывает свое понимание литературы как идеологии века, стремление выразить в ней конфликты огромного жизненного содержания, мысли, концентрирующие в себе «груз эпохи». Не случаен факт, что в одном из писем к М. Горькому Леонов излагает тревожащие его думы «об особой литературной философии людей, явлений, событий». Он вспоминает «величественный ряд типов, в котором стоят Дант, Аттила, Робеспьер, Наполеон» и считает, что в этот ряд необходимо поставить нового человека.¹⁰

Но осуществимо это, по мысли писателя, только в том случае, если при изображении нового человека современными художниками также будет найдена «та формула, философская подоплека, кристалл, в котором скрестились бы все смыслы мира нынешнего».¹¹

Иными словами, Леонов требует от современников высокого искусства типизации жизненных явлений, совершенствования мастерства в изображении нового человека, которое было бы равно «по философской объемности — Гамлету, Макбету, Улису, Ростову и другим вечным насельникам человеческого Олимпа».¹²

Вот с этим стремлением доводить изображение до высшего философского смысла вещей и связывается у Леонова требова-

¹⁰ Письмо Леонова к Горькому от 21 октября 1930. Архив А. М. Горького.

¹¹ Там же.

¹² ИМЛИ, Архив Л. М. Леонова, II-8095.

ние так называемого «верхнего этажа». «Верхний этаж», или философский аспект книги, есть то, что способно сообщить ей большую мысль, большую логику, раздвинуть пределы непосредственно данных сюжета и темы. Разумеется, в своем тяготении к философской интерпретации явлений Леонов выступает лишь как лучший преемник традиций всей предшествующей классической литературы, как русской, так и зарубежной.

Несомненно, что «груз эпохи» двигают своими произведениями современники Леонова, лучшие представители социалистического реализма — Алексей Толстой, Михаил Шолохов, Константин Федин, Александр Фадеев и др. Произведения их, являясь эпопеями своего времени, несомненно, представляют человека, явления, события в их «философской объемности», ставят проблемы, названия которых стоят в рубрике «неистлевающих слов — весны, зимы, любви и смерти, ревности и радости — тех камешков-голышей, из которых на берегу вселенского моря выкладывает свои причудливые узоры художник» (3, 286), дают в характерах то, что сообщает им «всечеловеческую сущность». Иначе говоря, произведения этих писателей имеют все то, что вкладывает Леонов в понятие «верхний этаж». Но насколько индивидуальны, различны формы решения философского плана каждым из этих прозаиков!

Основанием для своих романов Леонов обычно берет события, которые вовсе не являются событиями циклопических размеров. Они сравнительно узкого масштаба и представляют собой какой-либо один из многочисленных участков жизни страны — строительство комбината («Соть»), жизнь исследовательского института («Скутаревский»), жизнь на одной из железных дорог («Дорога на океан»), наконец, история одной ученой полемики («Русский лет»). Тем не менее почти все названные романы Леонова — произведения резко выраженного философского звучания.

Какими путями писатель приходит к этому?

*
* *

Наличие в произведении «верхнего этажа» связано прежде всего с процессом перевода его конкретного конфликта в самую широкую и могучую сферу жизни, на «трассу ее наибольшего движения», как сказал бы Леонов.

В многочисленных спорах и дискуссиях, связанных с творчеством Леонида Леонова, вне сомнений оставалась всегда огром-

ная жизненная сила и острота конфликтов, представляемых его произведениями. На Втором всесоюзном съезде советских писателей, критикуя авторов, прикрывающих слабость своих романов и пьес действием «теории бесконфликтности», Фадеев, в опровержение этого удобного мифа, указал на творчество Леонова: «Нет, видно, дело не в „теории“. Можете ли вы представить себе Леонида Леонова, чтобы он писал свои романы и драмы без конфликтов?»¹³

Не раз отмечалось критикой и то, что из всего многообразия конфликтов, возникающих на почве столкновений старого и нового, Леонов выбирает «свои».

Очевидное и признанное мастерство Леонова в выборе и проведении конфликтов во многом предопределено указанным стремлением писателя расширить конфликт до философского звучания и объемности.

Роман «Русский лес» — произведение, отмеченное всеми лучшими и характерными чертами стиля зрелого Леонова. Поэтому особенности композиции Леонова представляется удобным проследить на примере этого произведения.

В основе романа лежит конфликт, возникший на почве непримиримости взглядов талантливого ученого с хищнической системой использования лесов в дореволюционной России. Непосредственным предметом изображения в романе является русский лес — зеленый друг людей, колыбель русского народа, кормилец рек и хранитель урожаев. Но тему, далеко не новую в русской литературе, Леонов решил в своем, четко обозначенном творческом ключе, насытив ее своими образами мышления, внеся в нее свои постоянные идеи и мотивы, мобилизуя свои проверенные, отстоявшиеся и дорогие художественные принципы.

Прослеживание этих принципов правильнее и удобнее всего начать с рассмотрения манеры писателя строить художественный образ-тип, со структуры образа.

* *
*

В одном из институтов занимает профессорский пост человек с весьма благообразной внешностью. Ученый этот, хотя сам никогда «крупных печатных трудов не писал», но зато является непревзойденным «специалистом по отыскиванию корня зла»

¹³ Второй всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. Изд. «Советский писатель», М., 1956, стр. 505—506.

(6, 421) и обладателем того «непогрешимого мышления», которое всегда «пускай не столь глубокое, зато поразительное по широте охвата» (6, 418). Так начинается гневное разоблачение Леоновым типа ученого, личный талант которого состоит лишь в умении подвергать лихой сокрушительной проработке труды своих коллег и этим утолять странную жажду беспрестанного отрицания.

За сомнительным полемическим новаторством этого человека скрывается завистливая коварная бездарность. Демагогически используя в своих статейках нужды сегодняшнего дня страны, долго благоденствует в науке вдохновенный, ничем не омраченный и не опороченный лжец. Но только ли лжец?

Меткость писательского глаза Леонова, своевременность начатого им разговора никогда не придется оспаривать. Но в чем сказалась специфика леоновского подхода к образу и освещению им взятого жизненного факта?

В силу огромного писательского мастерства Леонова тип деятельности Грацианского предстал в романе как грацианщина, т. е. как целое общественное явление, как тип деятельности, составляющий современников усомниться друг в друге, отравляющий их ядом взаимного недоверия, мешающий одним светло верить, другим светло творить. Грацианщина подвижна, грацианщина многолика — убеждает автор своим романом. Этой установке подчинена композиционная форма «Русского леса».

«Когда явление нельзя положить на весы или прокалить в колбе, — говорит один из персонажей романа, имея в виду именно Грацианского, — его изучают по его месту среди подобных или по воздействию на окружающую среду» (6, 568).

Реплика эта как нельзя лучше формулирует главный программный тезис композиции романа, суть основного ее приема. По логике и природе этого приема Грацианский должен был предстать среди «подобных себе». Разоблачая его, автор должен был дать его в окружении людей, в чем-то сходных с ним, перекликающихся с ним в своих действиях. Вот поэтому проводит автор через весь роман многоликий злобещий собирательный образ старого мира. Неслучайно им выделены всегда курсивом слова — *они, там, туда, оттуда*, т. е. враги, у врагов, к врагу, в лагере врагов. На старый мир очень хочется «хоть в щелочку взглянуть» Поле (6, 452), и автор заставил ее увидеть его сначала в лице матерых фашистов, а затем в лице Грацианского.

Старый мир в романе — «верховный вдохновитель всех людских несчастий» (6, 610), то, что «уж сколько веков гниет, а все еще держится» (Поля; 6, 479), страшный мир, где покупается и используется все, даже «ржавые пружины скандалов,

ключи от секретных сундуков, обломки душ и прочая житейская ветошь, годная после перелицовки для вторичного применения» (6, 717).

Но старый мир представлен не только в таких олицетворениях, а целым рядом живых колоритных образов. Разглагольствует рутинерски настроенная интеллигенция в полунабожной, полудекадентской квартирке родителей Грацианского. Отрываясь на время от уничтожения копченого сига, здесь говорят елейные речи о личном бессмертии и великолепии потусторонней жизни (гл. IV). Вкрадчивыми увещаниями растлевают слабые податливые умы жандармский подполковник Чандвеевский (гл. XII). Изохренно, высокопарно, тщательно упражняясь в потугах на благородство, проводит свои допросы немецкий офицер Вальтер Киттель (гл. XIV). Злобно юродствуют с кафедры андрейчики, ейчики, чики, завидуя всему тому, что имеет почву, цель, будущее (гл. X). Все это формы идеологической борьбы «старого мира». И вместе с тем, это — возможности грацианщины, указание ее перспектив, подтверждение ее распространенности.

Интересно даже то, что на все лица врагов, представителей «старого мира» — приказчика Титки и предателя из Шиханова Яма, провокатора Слезнева и немецкого пилота в самолете, фашиста Вальтера Киттеля и жандарма Чандвеевского — спроецирована та же смесь выражений ожесточенности, трусости и лицемерия, что так отличает Александра Яковлевича Грацианского.

Когда Поля после многих испытаний пришла «занести должок» ненавистному ей человеку, она увидела перед собой лицо врага, «лицо с холодными, предельного беспощадства глазами в нем... совсем как у того, кто кружил над нею в ночи московских налетов и однажды в чистом поле расстрелял старика Афанасьева вместо нее, и кто вел ее за руку к немецкой землянке в Шихановом Яму и — который позже пытал у ней в допросе какие-то сокровенные тайности о восточном пространстве» (6, 731), то есть Грацианский вдруг напомнил Поле всех виденных ею врагов, предателей, убийц.

Тот же символический смысл имеет и сон Поля, в котором стоило Грацианскому подмигнуть, «показав солдатам что-то спрятанное в ладони», как расступилась стража и вражеский офицер козыряет ему (6, 346). Это «что-то» — готовность к предательству, способность ко лжи и двоедушию, всегда так неизмеримо полезная врагу.

Допустим еще одну аналогию между фактом, отмеченным писателем в романе, и его творческим принципом в изображении

грацианщины. Во время одной юношеской встречи революционер Крайнов увидел в Слезневе чем-то неприятно знакомую личность. Ему кажется, что он уже много раз видел и слышал этого человека. Крайнов «шарит в памяти». При этом замечательно то, что чем яснее вспоминались ему манеры давно виденного предателя, «тем меньше становилось Слезнева» (индивидуального в нем, — А. С.), хоть он и был без пенсне и волос на нем меньше: «...он как бы усыхал на глазах...» Но улик у Крайнова нет, иронически замечает автор, «а одного сходства интонаций было недостаточно для установления тождества... этих лиц» (6, 173).

Вот это «сходство интонаций» настойчиво обозначает Леонов в каждом образе хищника, выведенного в романе, а в грацианщине есть что-то от каждого из них. Поразительно одинаков метод жизненной практики жандармов, шпионов, современных «вертодоксов» и грацианских: сдерживать ненависть в глубине души, разыгрывать доброжелателя, лицемерить, льстить, а затем неожиданно нанести изящный удар с оттяжкой, удар из-за угла, рукой в перчатке, «клянуть в глаз» своей жертве, «проломить ей темя».

Недаром в дни войны, в дни величайшей опасности и полного политического единства герои романа воспринимают тактику грацианских как вражескую разведку. «Ненавижу... фашизм в любом его виде, двойную игру, удар из-за угла ненавижу» (6, 329), — возмущенно заключает студент в ответ на попытки стереть радостное восхищение аудитории лекцией Вихрова. Несмотря на предшествующую паузу, определяющее слово произнесено, и направлено оно в адрес того же Грацианского.

И тут интересно следующее. Композиционный прием представления героя «среди подобных», акцентирование «сходства интонаций» у целого ряда героев, окружающих главного, имеет глубокую традицию в литературе. Он используется большими мастерами типизации с целью придания образу свойств художественной «репрезентативности», с целью подчеркнуть симптоматичность изображаемого явления, его самую широкую распространенность и бытование в жизни. Известно, что на этом приеме построены такие всемирно известные произведения русской литературы, как «Обломов» Гончарова и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. Образы Ильи Ильича Обломова и Клима Ивановича Самгина «репрезентативны», т. е. представляют собой целый слой сходных с ними людей. Поставив задачей дать образы максимальной художественной емкости, представить в них существенные черты жизни, в разное время Гончаров и М. Горький применили этот прием координирования

различных героев романа с главным, заставив всех их «какими-то гранями соприкасаться с Самгиным».¹⁴ В двух совершенно различных стилях преломился этот прием, но мы не ставим задачей исследовать эту разницу. В данном случае для нас интересно другое — на факте следования Леонова серьезной традиции установить его индивидуальность, показать его мастерство смелого продолжателя традиций и новатора.

«При создании романа, — говорит Леонов, — важно, чтобы автор дополнительно смог передать большую мысль, разместить ее в правильной логике, объяснить причину явления, заставить мыслить о герое. В этом и скажется угол зрения, под которым он видит изображаемое».¹⁵

Объяснить причину явления значит представить его в цепи смежных явлений, дать явлению прообраз в самой композиции романа. При создании этого прообраза и реализует Леонов свой пафос художника-философа. В этом истоки философичности его романов.

Обломов Гончарова — образ громадной обобщающей силы, и в самом произведении живет «большая мысль, объяснение причины явления», т. е. «обломовщина» крепостной России в целом. Но мышление о своей эпохе Гончаров выразил в критериях своего художественного метода, оставаясь на позициях своей беспристрастной объективности. Корни, ростки и плоды обломовщины он показал, не усложняя образ Обломова слишком далекими ассоциациями, не обосновывая под ним никакого философского подтекста, не увлекая его ко все более и более крупным философским абстракциям. Это было бы глубоко чуждо методу Гончарова.

Показательно, что Леонов широко вводит в роман комментирующие типологические суждения, мастером которых был Гончаров.

«Есть такой примелькавшийся сорт клеветы, — говорит в «Русском лесе» Варя, — произносимый с видом ангельского неведения, — дескать, это очень добрый и застенчивый товарищ, если бы... Потом этот тип вернется домой, поест колбасы и ляжет спать с приятным сознанием, словно деревце на чужой могилке посадил... которое будет все расти, развиваться и приносить обильные плоды» (6, 137).

Варя никогда не видела Грацианского и «не хочет опорочить его». Она говорит «вообще», как о чем-то очень известном, но

¹⁴ Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество Горького. Учпедгиз, М., 1954, стр. 228.

¹⁵ Высказывание Л. М. Леонова в беседе с автором статьи.

как точно дана ею характеристика деликатному приоткрывателю чужих тайн, и вместе с тем это расширяет содержание образа Грацианского.

«На лугу человеческом, — говорит другой герой романа, Крайнов, — немало таких травок, которые тоже не обхватывают, не душат жертвы, как большие паразиты, а легонько прикладываются сосальцем к корешку соседа» (6, 367). И это снова комментирование разговора о грацианских и их образе поведения.

Ту же функцию усиления логики образа выполняют столь обычные для стиля Леонова многочисленные афоризмы: «Завистливая злоба всегда служила источником вдохновения для негодяев» (Крайнов, 6, 681); «Лучшие сорта лжи готовятся из полуправды» (Автор, 6, 687); «Бессилие логических доводов всегда ищет подкрепления в излишнем темпераменте» (Вихров, 6, 681) и т. д.

Но, реализуя заветное *credo* своей эстетики — сообщать образам, явлениям, событиям предельную емкость, равную примерно емкости философских символов, — Леонов наращивает вокруг образа Грацианского все новые, очень далекие на первый взгляд, и потому смелые, аналогии, пока сумма их не вдохнет в образ искомый подтекстовый смысл.

В связи с этим заранее мыслится писателем особый раскрой всей ткани произведения, то совершенно неповторимое соотношение его частей и эпизодов, что создает в целом индивидуальный стиль леоновского романа.

«Я на стороне тех, — заявляет писатель, — кто ищет формулы всякого явления, всякого творения, кто ищет новой формулы».¹⁶ Речь идет о поэтической формуле, и стремление к ней означает стремление к созданию искусства больших смысловых емкостей, когда в самых различных эпизодах произведения живет и действует мысль, во имя которой оно задумано.

Так все планы и отдельные эпизоды «Русского леса», при их многообразии и калейдоскопической пестроте, неизменно повторяют ситуацию вечной непримиримости всего живого и честного к тому, что несет в себе «только тягу к наживе, презрение к святыням, жевательные склонности при виде ближнего, вкус ко всему, что гниет, рушится, идет в землю» (6, 680). Поэтому пафос «Русского леса» не только в протесте против хищничества в лесном деле. Постепенно, но настойчиво раздвигаются фактические пределы конфликта, существующего между профессором Вихровым и Грацианским, и вот лесная

¹⁶ «Književne novine», Beograd, 1956, 20 сентября.

полемика оказалась вправленной в сферу огромного философского спора, спора самой жизни с силами, уничтожающими ее. Лесная полемика получила в композиции романа огромное содержание.

Но, чтобы яснее представить эту особенность в структуре «Русского леса», сравним его с романом К. Федина «Похищение Европы». Основание для сопоставления дает вовсе не тот факт, что герой романа Федина — владелец фирмы Ван Россум торгует русским лесом и заявляет, что в жилах его семьи течет не кровь, а древесный сок русских лесов. Дело даже не в том удивительном совпадении, что и для голландского толстосума, и для школки Грацианского русский лес — только пространство, где товар снят и где он еще продолжает стоять. Важно то, что в основу романа Федина вложена также большая гуманистическая мысль о защите жизни от чековой книжки, от священных прав собственности и ее «высших гармоний».

Материалом для романа Федина послужили практические деловые связи Западной Европы с Советским Союзом. Конфликт романа задуман в широком политическом плане, как столкновение двух мировых систем. Перестав быть благодатным полем для хищников, Россия подрывает мощь всеевропейских дельцов и тем самым «похищает Европу». Добиваясь контраста в изображении двух систем, Федин дает параллельный показ жизненного устройства, морали, культуры России и Запада, сталкивает своих героев в спорах относительно дальнейших судеб России и Запада. Писатель приводит немало философских споров (споры гостей в салоне доктора — директора Крига, разговор дам, разговор между советским журналистом Роговым и голландским буржуа на темы искусства, многочисленные беседы Ван Россума с людьми советской России).

И все-таки роман Федина нельзя назвать романом философским. Сам автор определяет его как роман скорее всего публицистический. Предмет разоблачения — хищничество — взято Фединым только в одной из форм его проявления, в одном аспекте. Представлены дельцы, буржуа, владельцы фирм. Сфера и образ их действий очерчены так же конкретно и законченно — игра на бирже, концессии, спекуляция.

В романе Леонова образ хищничества и его действий непрерывно «интегрируется», т. е. берется в бесчисленном множестве вариаций и всех его мыслимых потенциальных возможностей, начиная от самой невинной формы проявления до формы злодейской преступности, грозящей жизни всего человечества. Оно может быть не названо словом, но невидимая формула его присутствует в подтексте изображения.

Картины открытия двумя деревенскими мальчиками нового большого мира за глухим бором, факт похищения и продажи белки, описание гибели столетней сосны, сцена во время исторического выпада Грацианского у родничка исключают возможность какой-либо прямолинейной социальной трактовки. В массе серьезного проблемного романа, среди материала, воссоздающего события последней войны, жизненные драмы героев, споры научные, эстетические, философские, эти эпизоды кажутся какой-то чудесной поэтической разрядкой. Но «невинный» на первый взгляд эпизод силой леоновского контекста поднимается до философского звучания. «Невинный» эпизод становится эпизодом переменной емкости, т. е. может быть различным образом интерпретирован.

«Не жалей, Ванюха, стегай ее (Россию, — А. С.) втрое, трать, рубли...» (151) — прокричит иступленно Кнышев единственный завет хищников его типа. Это пароль хищничества, формула его. Ее мы ясно ощущаем в жесте Грацианского, с остервенением вонзившего палку в горлышко родника, и в повадках пока еще маленького хищника, сына деревенского богатея, Демидки.

Но весь дальнейший контекст романа таков, что купец все-русского масштаба оказывается совсем безобидным явлением по сравнению с видами иного хищничества, на которое главным образом и направлен гневный голос писателя.

Для чего, например, в романе о лесе выведен Леоновым образ советского дипломата? Это своеобразная художественная «отдушина», через которую конфликт романа выходит на новые рубежи, далеко за пределы спора о правилах лесопользования.

Легко, без переходов, по какой-то неумолимой внутренней логике разговор Крайнова и Вихрова обычно переключается с жизни планеты на Грацианского и наоборот.

«Ну, как они там, в особенности по ту сторону большой воды?» — спрашивает Вихров в одну из встреч. Из рассказа Крайнова встает образ хищничества всепланетного масштаба, где «все пожирает все..., все сплетается зубами в круговой классовой поруке», где хищники похожи на богомолов, «мирно выедающих брюшко у коллеги» (6, 679). Тот же Крайнов говорит о различных видах оружия, поддерживающего порядок общежития, при котором «рядом... уживается гангстер, защищающий его адвокат, фабрикант войны, христианский проповедник и бессовестный сочинитель, воспевающий эту романтику планктонного существования и воображаемые буржуазные свободы» (6, 680). Раздумье об образе этой жизни делает более

ясным многое и в блистательной деятельности их коллеги Грацианского.

И всем ходом романа, логикой соотношения его эпизодов тип деятельности непримиримого оппонента Вихрова подведен под страшную форму хищничества, прикрывающего себя демагогией, клеветой.

«Все на свете, — утверждает роман, — лес в том числе, является лишь инструментом человеческого счастья...» (6, 722). Но жив еще мир, где на протяжении последнего века не зародилась и не была реализована во имя жизни ни одна идея (6, 680). Это и есть общий фон, предпосланный автором образу Грацианского.

Именно благодаря целому ряду зашифрованных в композиции аналогий образ приобрел силу и емкость философского символа. Протест против хищничества в лесном деле всей логикой произведения превращен в протест против самого жестокого недуга человечества, хищничества, «пожирающего его молодость, творческие силы, самую его веру в жизнь» (6, 722). Такова предлагаемая Леоновым интерпретация одного из образов романа.

Ведь не случайно свою лекцию о лесе профессор Вихров и начинает и заканчивает величанием человеку, гордостью за человека: «... весь тернистый путь развития материи — от амебы до мыслящего человека внушает нам веру в еще одну победу света над тьмой, разума над зверством» (6, 288), веру в победу над немецким фашизмом, но также и другую — в победу над грацианскими.

Этой ассоциативностью видения Леонова и обусловлен рассмотренный принцип подачи любого явления только в перспективе его бесчисленных и возможных связей.

В смелом смещении конкретного явления в плоскость философскую, в постоянном смысловом раздваивании реплик, ситуаций, образов, целых планов состоит одна из особенностей стиля (и вместе — композиции) Леонова в «Русском лесе». «И вообще, — замечает болгарский писатель Арманд Барух, несомненно имея в виду глубокую философскую обобщенность образов мышления писателя, — социальные и общечеловеческие категории являются для Леонова тем зеркалом, в котором отражается мир с его светлыми и темными сторонами, порывами и падениями, оптимизмом и отчаянием».¹⁷

В этой же связи для нас представляет большой интерес следующий факт. В связи с предпринятым изданием в Герман-

¹⁷ «Иностранная литература», 1956, № 11, стр. 187.

ской Демократической Республике собрания сочинений Леонида Леонова в 1956 году в одном из периодических литературных бюллетеней отмечались аналогии в творческом методе Томаса Манна и Леонова.

Показателен прежде всего факт, что Томас Манн писатель-мыслитель, писатель, тяготеющий к философскому жанру. В своих романах и новеллах он всегда стремится осмыслить большие и сложные процессы в развитии человечества и мировой культуры. Известно, что Томас Манн был также публицистом и теоретиком искусства. Среди его статей мы встречаем этюды о Дон-Кихоте, Ибсене, Вагнере. Самое сочетание этих трех имен многозначительно. Оно дает ключ к пониманию критериев эстетики Манна. Его внимание к Сервантесу, Ибсену, Вагнеру определено живым интересом к ним, как к художникам, обладающим способностью создавать формы громадной емкости, образы, вырастающие до исполинских философских символов.

Тяготение Манна и Леонова к неперемennomу философскому осмыслению событий своей эпохи, к образам философской обобщенности делает этих писателей при всей их несовместимости и самобытности художниками действительно несколько близкими в принципах построения своих произведений.

Для композиции многих произведений Томаса Манна (романы «Лотта в Веймаре», «Волшебная гора», «Доктор Фаустус», новеллы «Марио и волшебник», «Тристан», «Дорога на кладбище», «Cladius Dei» и др.) также характерно, что конкретное, порой незначительное событие, положенное в основу произведения, одновременно осмысливается как факт беспрельдно большой жизненной значимости. С этим связано пристрастие Манна (и Леонова) к символическим лейтмотивам, символическим ситуациям.

«... внутри себя, — говорит герой романа Леонова, художник Федор Скутаревский, — я вижу только массу перекрещивающихся линий, из которых одни идут вверх, вырастая за пределы моих картонов, иные бьются на месте, затухая в агонии и подобные волне, иные идут вниз, чтоб уступить место новым, которым дано просечь великие пространства впереди» (3, 320).¹⁸

То, о чем говорит Скутаревский, есть выражение собственных поисков Леонова на путях решения темы. Писатель заведомо ставит первостепенной задачей представить предмет изображения в цепи фактов, усиливающих эффект звучания и образов, и произведения в целом, дать явление в перспективе его мысли-

¹⁸ Курсив мой. — А. С.

мых связей с жизнью всего человечества и тем самым позволить читателю увидеть в произведении смысл более глубокий и точный, чем тот, который обнаруживается в образе при первом взгляде.

* *

*

Особые приемы расположения материала, обычно избираемые Леоновым с целью придать произведению философский смысл, можно проследить на примере сопоставления романа «Русский лес» и дилогии Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето». Сравнение писательских стилей Федина и Леонова тем более интересно, что Леонов обычно называет имя Федина в ряду писателей-современников, наиболее близких ему по духу творчества.

Основанием для сравнения возьмем момент присутствия в романах обоих писателей темы искусства. В данном случае для нас интересно выяснение характера отношения разделов, посвященных искусству, к общему замыслу романа, характера связи их с другими его планами, места их и художественной роли в структуре, в контексте всего романа.

Дилогия Федина («Первые радости» и «Необыкновенное лето») — роман о судьбах людей в революции. Создавая эпопею, художник столкнул в непримиримом классовом конфликте Россию старую и Россию новую. Задуманный широкий социальный аспект несомненно предполагал показ жизни и судеб людей многих социальных слоев — рабочих, купцов, мелких собственников, а также верных слуг и хранителей старого режима — судебных чиновников, прокуроров и т. д. Почти естественной необходимостью явился в данном случае показ судеб и интеллигенции. В качестве ее представителей художником были выведены люди, имеющие прямое отношение к искусству, — актер Цветухин и драматург Пастухов.

Так в композицию романа, полного напряженных идеологических споров, органически вошла еще одна тема идеологического спора, тема искусства. Но развитие спора об искусстве в романе Федина прямо связано с развитием судеб всех тех, кто его ведет, т. е. наличие и развитие темы искусства связано с наличием и развитием целых сюжетных линий, линий Цветухина и Пастухова, например. И лучше всего решает спор сама логика развития судеб спорящих, история их жизни.

Артист, художник должен изучать подлинную жизнь, служить ей, утверждать ее в своем искусстве — вот идея спора. Но через многие испытания проведет автор своего Пастухова,

прежде чем представить его художником, принявшим всем сознанием этот закон искусства.

Много спорят Цветухин и Пастухов о том, что нужнее, важнее и сильнее в искусстве — «копирование» или «воображение». А в это время невежественный Мешков заявляет: «Сочиняют невесть про что. Разные там Пастуховы. Жизни не знают».¹⁹ Злоба обывателя сквозит в реплике домовладельца, но как нечаянно близок оказался он к правде в отношении Пастухова. В познании жизни, опрокидывающей все «глубокомысленные» разглагольствования, состоит логика развития всего образа Пастухова. Федин создает целый ряд мастерских «коварных» параллелей в развитии спора об искусстве и развитии линии своего героя.

Приведем только одну из замечательных ситуаций, предложенных писателем. Однажды ночью, в тревожно затихшем городке, сидя на балконе, Пастухов сибаритски разлагает на составные части запах пионов. Вдруг слышится топот человека: «Белые!». «...мы в стороне... Нам остается спокойно ждать событий» — главное, о чем думает в этот момент Пастухов. Жена же его многозначительно замечает: «Запах, который ты принял за пионы, сложнее, чем тебе казалось, Саша! В нем есть что-то от пороха».²⁰

Через несколько часов Пастухов попадает в мамонтовский застенок. Здесь он и научится воспринимать «запах жизни». «Надо быть там, где заложено развитие истории вперед»²¹ — первое, о чем заявит он после освобождения. Только теперь он вовсе не красноречиво согласится, что спор Толстого должен быть и «будет продолжен совсем иными сражениями» и что люди, подобные большевикам Рагозину и Извекову, новыми, революционными путями осуществляют мечту Толстого «устроить на земле жизнь, благодатную для человека».

Стремлением постичь «запах жизни» и правдиво передать его в своей игре проникнута Аночка Парабукина. Именно оно есть источник, откуда «эта девочка взяла силы отважиться на такой бой и выиграть его».²² Выиграть то, чего не удалось Лизе с ее эффектной внешностью.

Спор об искусстве будет окончен самой логикой образов, закончен тогда, когда Пастухова охватит желание создать апофеоз

¹⁹ К. А. Федин. Первые радости. Изд. «Советский писатель». М., 1954, стр. 113.

²⁰ К. А. Федин. Необыкновенное лето. Изд. «Советский писатель», М., 1954, стр. 500.

²¹ Там же, стр. 523.

²² Там же, стр. 624.

«Освобождение» и написать Извекову о себе, что «он был олух», а замарашка Аночка талантливо исполнит роль шиллеровской Луизы Миллер.

Итак, спор об искусстве в романе Федина составляет один из главных и ведущих планов. Перипетии спора образовали наряду с другими событиями фабулу романа. Естественно, что совместив спор с развитием судеб героев, Федин, как большой мастер, реализует основной закон композиции — «образы своим поведением должны оправдывать основную идею романа» (Леонов). Совершенно естественно поэтому спор во многом разрешает основную идею произведения, удачно сформулированную Б. Брайниной: «Жизнь призрачна, бесплодна, если человек проходит мимо борьбы за революционное переустройство мира».²³

Тема — искусство в революции, художник в революции — логически прямо связана со всем кругом идей и вопросов, поставленных в произведении, и трудно было отыскивать во всех приведенных выше моментах какую-то зашифрованную авторскую интерпретацию, заставляющую как-то по-новому осмыслить суть всех других эпизодов и картин романа. Среди главных творческих принципов Федина отсутствует поэтика подтекста.

Живет тема искусства и в романе «Русский лес». Искусство — область довольно далекая от проблем лесопользования, от предмета спора профессоров, главных героев романа. Но в общем его контексте она поставлена так, что возникает тесная ассоциативная связь в понимании судеб искусства и судеб леса.

Спору об искусстве отведен в романе один эпизод. Встав в позу защитника злободневности в искусстве, в детском пылу, с бахвальством полузазнайки, Сергей Вихров зачеркивает роль культурного наследия прошлого.

К сомнительной резвости его суждений прислушивается искусствовед Морщихин.

«Итак, юный прокурор вступает в права наследства и начинает это с искусства», — иронически замечает он, присоединяясь к спору отца с сыном (6, 410).

Человек должен хранить «неповторимые клады прошлого», что образовались «из миллионов безвестных человеческих раздумий» (6, 411), — вот смысл возражений Морщихина. Но ведь это и есть внутренний пафос романа! Без преемственности «всякую новую фазу пришлось бы начинать с изобретения огня и колеса», — говорит Морщихин (6, 412).

²³ Б. Брайнина. Константин Федин. Изд. «Советский писатель», М., 1952, стр. 192.

Вспомним, что в страстной защите своих идей профессором Вихровым звучит то же утверждение: в лесу, зреющем десятки лет, отчетливее, чем где-либо, выражена преемственность социалистических поколений.

Кроме того, вспомним целую цепь эпизодов, которые предшествуют разговору в музее и которые кажутся лишенными какой-либо связи с данным разговором.

Попала в мешок предприимчивого Демидки доверчивая белка Марья Елизаровна. Из мешка она попадет в руки барчука сапегинской усадьбы, где все живое ласкается до смерти.

«Отпустить бы... нехорошо... — намертво вцепившись, заикнулся Иван... — Жалко, живая, ведь!» (6, 81—82). Но «хозяин» белки отрывает руки Ивана от мешка. Пока идет торг за затихший рыжий комочек, пока учатся торговать и торговаться будущие хищники, мальчик Вихров испытывает тоскливое чувство отворачивания.

Гнев наполняет душу Вихрова при виде кощунственного выпада Грацианского у родничка. Винаватое чувство томит бывалых лесорубов, когда расхोдившийся купец Кнышев собственноручно и щеголевато губит столетнюю сосну.

Все эти эпизоды — производные одной мысли, одной тенденции. От них к спору об искусстве протягивается смысловой мостик.

В один поток сливаются гуманистические требования сохранения всего живого, прекрасного и неповторимого, будь то белка или родничок, литература прошлого или фигурирующие в романе Афродита Милосская, таблица Менделеева, Архимедов винт, лес и, наконец, жизнь.

Вспомним, что как раз против преемственности яростно выступает высокопросвещенный оппонент Вихрова — Грацианский. Преемственность он понимает цинично, как право перешивки тулупа, завещанного потомкам предками. Причем, право это истолковывается им хищнически и трусливо. Он допускает возможность полного уничтожения этого тулупа на случай сохранения своей жизни. Тулуп — это и есть завоевания, достигнутые трудом, подвигом, мыслью человечества. Их, а не только лес, готовы в любую минуту предать и уничтожить грацианские.

Итак, спор об искусстве предстает в «Русском лесу» как многозначительная аналогия главному конфликту. Составляющий в общем контексте романа всего одну из многочисленных его ситуаций, всего один эпизод, спор об искусстве концентрирует в себе, как в фокусе, суть лесной полемики, спроецирован на нее, помогает с неожиданной стороны уяснить подлинные позиции участников спора о лесу.

Кажущаяся внешняя несовместимость двух проблем (искусства и лесопользования) и совершенная аналогичность предлагаемых автором выводов в решении этих проблем, особый характер контекста романа, состоящего из эпизодов-эссенций, и определило во многом всегда искомую Леоновым философскую ракурсировку в решении темы.

* * *

*

В целях определения специфики леоновского романа, как романа философского жанра, сделаем еще одно сопоставление.

«Повесть о лесах» Паустовского — произведение, близкое и созвучное «Русскому лесу». Одним и тем же пафосом наполнены обе книги, который можно выразить словами Леонова: «Не может быть равнодушия в лесных делах: народу нашему вечно жить на этой священной земле» (320).

Интересно, что примерно совпадают временные границы событий, включенных в роман и в повесть — конец прошлого века — начало 40-х годов нашего столетия. В силу общности темы почти одинаково соотношение сил, составляющее конфликт этих двух произведений. Есть некоторое созвучие в образах героев двух книг — Кнышева и Трощенко, профессора Вихрова и профессора Багалея. Одну и ту же мысль писателей призваны выразить образы молодых людей: новое поколение наследует, защищает и хранит красоту своей земли.

Но прежде всего Паустовский остается верен своему жанру лирико-романтической повести, и замысел ее остается в рамках постоянных интересов писателя. Все небольшие, прозрачные и ясные главки повести объединены стремлением выразить красоту русской природы, передать очарование ее зим, весен, полей и лесов, являющихся часто источником вдохновения и веры человека. Гибель лесов несет стране разорение... На примере совершенно конкретных картин писатель показывает это. Так, в главе «Старая яблоня» в картине гибели чудесного сада наглядно показан чудовищный вред от оврагов в безлесных полосах России. Глава «Речные фонари» рассказывает об обмелении рек вследствие безлесья, «Дорожная книга» — о засухе, пыльных ураганах, уничтожающих урожаи, и т. д.

Ключ Паустовского выразился в задумчивой поэтической обрамленности многих эпизодов и повести в целом. Романтика разлук, встреч, расставаний, романтика удивительных по чистоте воспоминаний, особых неясных состояний человека, из которых рождается поэзия, светлое ощущение красоты земли

полностью представлены в повести, составляет ее «верхний этаж».

Композиционные линии повести подчинены именно такому видению жизни. Герои часто расстаются и вновь встречаются, бывают благодарны за прошлую радость, за мечты, за игру воображения, испытывают светлую грусть при виде чего-либо простого и прекрасного, грусть по тому, чего нельзя остановить, вернуть, пережить сначала.

Такой подход к оформлению материала отчетливо разграничивает лирическую манеру Паустовского от манеры Леонова, тяготеющего к глубокому философскому осмыслению фактов действительности, к ассоциативному восприятию каждого явления.

Показательно то, что в несравненно большем по размерам романе Леонова совершенно отсутствуют сколько-нибудь развернутые эпизоды и картины, иллюстрирующие губительность лесостребления. Это представлено в романе эскизно, бегло, а главным образом сосредоточено в сжатых гневных фрагментах лекции Вихрова.

Зато всем строем романа, характером соотнесенных в нем событий и фактов лесостребление осмыслено чисто по-леоновски: в широком общественно-философском аспекте. Через непрерывную цепь ассоциаций лесостребление предстает не просто как причина, вызывающая лишь эрозию почв. Оно предстает в цепи явлений, «вызывающих эрозию духа, эгоизм и страх, философию перенаселенности, бесплодие мысли и, наконец, утрату веры в самое человеческое призвание» (б, 316). И как противодействие всему этому, наперекор ухищрениям купцов, провокаторов, наперекор страшному немецкому нашествию и хитроумным зловещим интригам грацианских, сопровождая образы героев, неизменно ликует в каждой главе романа образ стремительно несущейся реки жизни со стремнинами, водоворотами, стрежнями и неодолимой силою. И образ этот — глубокий философский символ.

* *
*

С упорными поисками Леоновым предельно емких форм изложения связана еще одна существенная и интересная особенность в композиции его романа.

Не однажды сам Леонов указывает на присутствующий в его работе над формой романов момент отталкивания от живописи, момент следования основам живописной композиции.

«Больше всего после литературы влечет меня к себе живопись. В своем творчестве я исхожу из основ живописной композиции. Недавно я читал письма Флобера, который пишет, что картина Брейгеля натолкнула его на замысел „Искушения святого Антония“. Мой „Скутаревский“ возник на той же самой основе; зародышем этого романа послужила картина Брейгеля „Охотники.“ Пленил меня в ней добродушно-иронический тон отношения к миру».²⁴

При анализе романа «Скутаревский» В. А. Ковалевым сделано серьезное наблюдение над его композицией. Исследователь устанавливает момент присутствия в композиции «Скутаревского» ряда усложненных, словно зашифрованных мотивировок.²⁵ В нашей статье, специально посвященной изучению архитектурного мастерства Леонова, представляется возможным и необходимым, отталкиваясь от эстетики писателя, продолжить это наблюдение, проследить отражение указанного творческого принципа писателя на совершенно особом характере композиции его романов.

Что же такое живописная композиция и что именно заинтересовало Леонова в композиции картин?

Вспомним, как герой его романа, художник Федор Скутаревский взволнованно говорит о том, что живописец должен стремиться дать на своих полотнах, помимо литературного содержания, «золотую монету, эталон, человеческое ощущение» (5, 183). Это очень близко и созвучно думам писателя о необходимости огромной беспощадной работы над формой творения, с его думами о художественной потенции, о «формуле прекрасного».

«Не тот писатель, — говорит Леонов, — кто может связно изложить виденное, слепить сносный сюжет. Человек должен найти формулу прекрасного. Только тогда рождается художник. Формула эта, мелкая, как зерно, должна обладать способностью включения в себя огромного жизненного содержания. Оно прорастет, попав в душу читателя».²⁶ Это — продолжение мысли о необходимости создания емких форм, непреходящих ценностей в искусстве, о путях и приемах умелой, мастерской организации материала.

В живописи острее, чем где-либо, судьба замысла, сила его воздействия зависит от верно найденных приемов композиционного решения. Мысль живописца не может быть досказана

²⁴ «Wiadomosci literackie», Warszawa, 1933, № 47, стр. 7.

²⁵ В. А. Ковалев. Романы Леонида Леонова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 260—261.

²⁶ Высказывание Л. М. Леонова в беседе с автором статьи.

позднее, раскрыта постепенно, изложена в каких-либо философских отступлениях. Поэтому так важны здесь точность, а главное, емкость формы, продуманность в размещении всех ее компонентов. Здесь каждая деталь, штрих представляет особый внутренний смысловой узел. Поэтому там нередко происходит «чудо» обнаружения в картине новых движений, контрастов, без которых невозможна точная интерпретация замысла. Кроме того, между деталями картины всегда бывает протянута невидимая на первый взгляд смысловая диагональ.

Вот эта скрытая динамика композиции картин, насыщенность затаенными мотивировками и заставляют человека — приведем выражение Леонова — «блуждать» по полотнам, всякий раз дополнительно и все более глубоко прочитывать их.

Этот момент в композиции картин и привлек писателя. Это обстоятельство он имел в виду, говоря об «основах живописной композиции» в своем творчестве.

Несомненно, что использование писателем основ живописной композиции в литературе — совсем иной форме искусства — должно предполагать прежде всего высокое искусство в области формы, в области архитектоники. Леонов всегда был внимателен к художникам, обладающим искусством создания внутри произведения «новых скрытых координат» (5, 317).

Следуя своему тезису о формуле прекрасного, стараясь придать форме своих произведений свойства, в чем-то аналогичные со свойствами форм в живописи, применяет писатель в процессе создания своих романов сложный композиционный прием «второй композиции».

Наличие в романах Леонова множества усложненных зашифрованных мотивировок и может быть соотнесено с этим приемом.

«При работе над композицией, — говорит Леонов, — я стараюсь разместить материал так, чтобы образовать внутри него нужную фигуру дополнительного воздействия. Я создаю в романе как бы „вторую композицию“, развивающую особую мысль. „Вторая композиция“ есть именно то, что должно заставить читателя блуждать по произведению, дать ему возможность отыскивать в нем нужные, интересные для него ценности».²⁷

На примере трех последних романов Леонова («Скутаревский», «Дорога на океан» и «Русский лес») последовательно проследим, что такое «вторая композиция» в их структуре.

²⁷ Высказывание Л. М. Леонова в беседе с автором статьи.

Удобнее всего начать это со «Скутаревского», напомнив о восхищении героя романа сумеречной силуэtnостью «Охотников» Брейгеля, а также признание автора, приведенное выше.

Естественно и совершенно неоспоримо то, что непосредственным материалом для романа послужили события текущей действительности — раскрытие вредительской деятельности группы инженеров.

Но картина Брейгеля послужила источником для возникновения в воображении писателя особых раздумий, особых поэтических ассоциаций, натолкнула на довольно своеобразный аспект решения темы.

Старый честный ученый физик окончательно и прочно убеждается в необходимости работать дальше, целиком приняв новые формы общественной жизни. Факт этот призван отразить процесс перехода интеллигенции на позиции рабочего класса, строящего социализм. В унисон этой идее и параллельно с линией Скутаревского в романе развивается и линия художника Федора Скутаревского.

В своей работе знаменитый ученый сталкивается с деятельностью подрывной авантюристической группы инженеров. Одним из членов группы является его сын — Арсений. Таково направление основного конфликта романа.

В итоге члены заговора оказываются разоблаченными. Скутаревский решает продолжать свои поиски беспроволочной передачи электроэнергии.

Большинство планов и сюжетных линий романа раскрывают собой именно этот замысел, этот процесс, этот конфликт.

Но причем тут Брейгель и его «добродушно-иронический тон отношения к миру», пленивший Леонова?

Текст романа дает возможность установить, что в картине фламандца Брейгеля писатель увидел прежде всего контраст сумерек и «буйного и легкого торжества одушевленной материи» (З, 284), т. е. жизни. Это и легло в основание внутреннего полемического замысла «Скутаревского».

Когда человеку светит солнце? Это целая тема, развитие которой оказалось связанным с созданием внутренней композиционной фигуры, которая пересекла и еще раз скрепила все планы и линии романа без исключения.

В. А. Ковалевым удачно начато прослеживание внутренней связи, существующей между картиной Брейгеля и логикой образа центрального героя романа — Скутаревского. Но сделано это только в связи с одним моментом, в связи с присутствием в романе картины «Лыжники».

Картина эта является только одним из узлов «второй композиции», последовательно развивающей тему человеческой весны, полдня и сумерек. Тема эта обыгрывается в подтексте каждой ситуации и сопровождает каждый образ романа.

«Сумерки медленно переходили в вечер, а вечер в весну» (3, 254), — так звучит, например, одна из пейзажных зарисовок романа. Но она является своеобразной формулой, диаграммой, концентрирующей суть того, что происходит со Скутаревским.

Известно, что всей линии Скутаревского сопутствует в романе образ горы. Неоднократно и справедливо отмечалось критикой, что образ этот символизирует следование ученого идеям прометейства, фаустианства, означает его долгую отчужденность от народа. Спуск с этой горы означает также и отказ от аскетических представлений о жизни, выход из замкнутости и состояния настороженного одиночества, где-то смешанного с долготерпимостью к мещанской атмосфере своего дома.

Но сложный образ горы также оказывается связанным со «второй композицией». Ведь долгое время Скутаревскому казалось, что с горы он должен непременно спуститься только в прохладную, бесплодную и сумеречную долину, т. е. в старость. Именно поэтому каждая крупная научная проблема, требующая длительной работы, становилась личной драмой для ученого.

И вот, реализуя свой внутренний замысел, писатель преднамеренно выводит в романе полосу жизни, когда ученый почувствовал вдруг «свежесть и жадность новой, идущей ему на смену, расы» (3, 101), жизни, молодости. Именно теперь сумеречная долина исчезает в воображении Скутаревского. Теперь он и ждет и встречает другое (ср. эпизод встречи старого ученого на шоссе с Женей).

Суровому и нелюдимому человеку вскоре захочется сыграть на своем «драндулете» «священную человеческую весну». Больше чем когда-либо ему хочется «слиться с толпами... свершать для них, бороться и... любить» (3, 145).

«На старости это всегда несчастье, — думает вслух Скутаревский, — но кто же смеет противиться попыткам своего воскрешения?» (3, 225). Это раздумье человека составляет внутренний пафос романа и могло бы служить эпиграфом к нему, так как распространяется на логику характеров большинства его персонажей.

То же стремление полемически развить тему полдня и сумерек и побудило писателя взять как антитезу линии отца и сына Скутаревских. Традиционную, на первый взгляд, ситуацию —

отец и сын — Леонов подчинил своему необычному внутреннему замыслу.

Молодой Скutareвский испытывает непрерывное ощущение полета вниз. Связь с вредительством мучит его как сознание тяжелой и непоправимой ошибки. И тема сумерек неизменно сопровождает линию Арсения. Леонов обнажает душевные сумерки молодого инженера, так же как Штруфа, Петрыгина и др. Он подчеркивает, что распад Арсения начался не со страха, а с «мучительного сознания измены самому светлому, что еще сохранялось в его душе» (3, 234). Писатель умышленно строит попеременный показ быта и настроений отца и сына, показ различного восприятия музыки, любви, жизни отцом и сыном. И в сопоставлении этом ничто не идет в пользу молодого.

Тема сумерек неизменно возникает в романе всякий раз, когда автор обращается к изображению морального кризиса и полной опустошенности вредительского подполья.

«Здесь, куда они добрались за два года, стояли вечные сумерки, и рваный клоч голубого полдня над головой стал недоступным и невероятен, как чудо» (3, 234).

Вниз, в сумеречную пустоту, скатывается, таким образом, не Скutareвский, а враждебная ему группа инженеров-заговорщиков.

На нескольких своих этюдах Федор Скutareвский запечатлевает только закат, сумерки. Но когда он выходит из своего творческого тупика, решив принять приглашение ехать художником на большую стройку, он возбужденно сообщает брату, что в договоре стоят «полдень, шествие и весна». И в этом есть доля авторской иронии.

Вот в связи с проведением линии «второй композиции» автор и заставил своих героев спорить вокруг картины «Лыжники», выполненной Федором Скutareвским.

«Лыжники» — «сверкающий апофеоз молодости и беспрестанного движения вперед» (3, 284). Но двое лыжников — юноша и девушка — подчеркнуто даны на фоне сумерек. Черимов простовато спрашивает: «...зачем сумерки? Пускай будет наш полдень, пускай лед горит и плавится под нашим солнцем...» «Что вы, что вы! — и даже руками замахал в полной панике Федор Андреич. — Что бы осталось тогда от моих „Лыжников“? Именно сумерки» (3, 286).

Приемом контраста живописец передал душу своего творения, выразив восхищение перед силами вечно юной жизни. Писатель называет это спрятанной тенденцией холста. Но это спрятанная тенденция и романа в целом. Это его новая спря-

танная координата. Тонируя свою мысль, Леонов заставляет Черимова и Женю разглядеть новое отношение их друг к другу именно в злых пронзительных сумерках.

И вот завершение внутреннего замысла романа: «Должно быть, светит солнце и в сумерках, потому что весна человеческая делается изнутри» (3, 289).

Отношение к миру, к людям, к труду, к творчеству — вот что создает жизненный тонус человека. Так решается в романе лирико-философская тема человеческих сумерек, полдня и весны.

Поэтическая мысль оформила, пронизала собой горячий материал современности. Возникая во многих планах и эпизодах, фигура «второй композиции» скрепила роман еще раз своими невидимыми на первый взгляд линиями.

В основу романа «Дорога на океан» положен замысел выразить мечту современности о будущем, ее стремление к далеким горизонтам будущего.

Какие факты действительности составили непосредственное содержание романа? Начало 30-х годов... В стране продолжается хозяйственное и культурное строительство. Складываются новые отношения между людьми и в быту, и в работе. Но продолжают действовать в новом обличье и недобитые враги революции. Роман напоминает о бдительности, о всех тех, кто ненавидит дорогу в светлое будущее.

Материал, включенный в этот роман, особенно поражает своей пестротой, многообразием. ... Жизнь и труд людей на железной дороге, жизнь и быт артистов, врачей, журналистов, политработников... Бывшие белые офицеры, чиновники, судовладельцы, предприниматели, «антиквары». И все многочисленные планы и главы этого романа оказались скрепленными своеобразной философско-поэтической темой. Это тема встречи юности, утра человеческого со своим совершеннолетием. Она и создает элегическую, но светлую и торжественную настроенность романа.

Роман открывается фразой: «Беседа с другом не возвращает молодости» (4, 5).

Первая фраза романа — зачин внутренней темы, самое начало фигуры «второй композиции».

В этой связи очень интересно, что большой социальный роман заканчивается думой любящего человека о том, «что прозевал самое ценное, что давалось ему в руки, — юность женщины» (4, 546). В таком финале романа найдет свое завершение тема, зазвучавшая с первых его строк.

«Мир — это двигатель, работающий на молодости», — скажет один из персонажей романа, подчеркивая мысль, что судьбы

будущего целиком зависят от ее сил и возможностей (4, 109). Но молодость — не только самый поэтический, но и самый трудный и острый период в жизни человека, — говорит автор, представляя всех своих героев. Ведь грустной историей своей неудачной любви хирург Илья Протоклитов обязан собственному неумению понять характер стремлений, исканий и ошибок Лизы. Упрек ее прозвучит поздно. «Курилов никогда не упрекал меня за молодость», — скажет она Илье (4, 545). Не случайно Леонов подробно и мастерски описывает, как Курилов понял в ней «неумелую самонадеянность молодости, сложенные лепестки еще не распустившегося существа... — то самое, что проглядел в ней муж» (4, 390—391).

Встреча с Куриловым помогла Лизе найти себя в своем утра. «Утро» — так символически и названа одна из глав романа, рисующая жизнь на земле в будущем. Значительное место отведено в романе искусству и людям искусства. И вплетается эта тема в общую логику романа через образ этого символического утра.

«Большая это вещь в искусстве — преодоление молодости...» (4, 233), — говорит незадачливый артист Пахомов. «— А равным образом и сохранение ее», — возражают ему. Вот впервые после многих неудач Лиза утверждает свое право жить на сцене. Но в то же время могикин старого театра, захолустный трагик Днестров-Закурдаев сходит с нее навсегда, став для театра живым анахронизмом.

«Вы хорошо играли сегодня... — звучит долгожданная и бесценная для Лизы похвала... — отличная и свежая ясность. Кое-что недотянута, но по утрам и радует, пожалуй, именно неполнота красок! У этого старика не было утра» (4, 528—529).

Не было утра, никогда не было творческой молодости в актерском искусстве Закурдаева — вот смысл оценки директора театра, и об этом говорит вся линия Закурдаева, «посредственного и неумного актера».

Так утро воспринимается как время трудных поисков, выбора путей, дерзаний и неудач. И вот разворачивается новая история — история деревенского юноши Сайфуллы, страстно мечтавшего стать машинистом на великой магистрали.

Первый рейс комсомольской бригады, когда Сайфулла впервые вел состав, окончился катастрофой. В описание этих событий Леонов вложил свой огромный дар писателя психолога. Недаром главы о Сайфулле получили высокую оценку М. Горького, а критикой отмечалось, что они написаны с толстовской силой.

«Ребята сожгли паровоз и растерялись, — говорит Мартинсон. — Истинное совершеннолетие никогда не бывает праздничным. Я помню свое...» (4, 449). Это «Я помню свое» очень многозначительно. Каждый из героев романа, если не переживает сейчас, то, во всяком случае, помнит свое совершеннолетие. О нем помнит Марина Сабельникова, Курилов, Илья Протоклитов и др.

В романе есть глава («Паяц»), описывающая только один день Лизы. В этот день Лиза выдерживает ряд самых тяжелых испытаний. Она отказывается от приглашения работать в столичном театре, в то время как сцена была уделом всех ее многолетних мечтаний. Она идет сказать об этой самой нелегкой победе, победе над собой, Курилову и узнает о его смерти. Из рук Лизы выпадает и разбивается игрушечный паяц, сама она стоит у новой ступени жизни. «Так прошел день совершеннолетия Лизы», — заканчивает главу автор (4, 532).

День этот так же нелегок для начинающей актрисы, как и для машиниста Сайфуллы. Никогда не встречаются в романе и не подозревают о существовании друг друга Сайфулла и Лиза. Но общее в идее их характеров прочно объединяет эти две сюжетные линии.

Сайфулла и Лиза — образы параллели в силу присутствия в романе внутренней композиционной «фигуры». Именно ею обусловлена в романе и интересная жизнь далекого полуромантического образа Марии Стюарт. Образ этот играет роль своеобразного хронометра, всякий раз отмечающего этапы пути в жизни Лизы. Это олицетворение ее обманчивых иллюзий и незрелых помыслов. Неумелым, но тщеславным подростком она страстно хочет сыграть Марию на сцене. Во имя своей мечты Лиза сделает множество отчаянных шагов. На пути к своему совершеннолетию Лиза много передумает, прочтет и узнает, а главное, встретит новых людей, понимающих жажду творчества как желание повседневного труда. И образ Марии увянет в воображении Лизы. Полная новых дум и устремлений, Лиза напишет теперь: «Кстати, я окончательно отказалась от мечты играть ее (Марию, — А. С.)... Мне скучно думать о том, что было моей мечтой» (4, 392). И вот заключение романа: «Вы очень переменились, Лиза», — говорит ей Протоклитов. «Да? — смеется Лиза. — Раньше, например, я боялась щеколки, а теперь нет. Раньше мне хотелось сыграть Марию, а теперь нет» (4, 545). Итак, Лиза перерастает свою детскую мечту, свою влюбленность в нарядную эффектность образа. Мечта ее теперь несравненно шире, смелее. Логика характера Лизы в романе

говорит за то, что Лиза станет актрисой, станет человеком, который найдет свою светлую дорогу к Океану.

И, напротив, все что делает одна из теней вчерашнего дня, Аркадий Гермогенович Похвиснев, контрастирует со всем замыслом образа Лизы. Лиза не может постичь суть сомнительных откровений своего дяди, когда он говорит «о неисправимых заблуждениях сердца, о скорбной ясности разочарования, о мечте... убивающей своего создателя» (4, 515).

В цепи звеньев «второй композиции» Аркадий Гермогенович Похвиснев задуман как образ полемический, как противоположный полюс для развития конфликта. Десятки лет человек разжигал мечтой свое воображение. Но человек вдруг начинает испытывать ужас перед фактом свершения мечты. Человек в панике, трусливо бежит от собственной мечты. Так случилось с Похвисневым.

Мечтание действенное, мечтание о большом Океане и мечтание анемичное, призрачное — вот что столкнул писатель в скрытой полемике. На выражение мечты современности о будущем направлен весь роман. Тема поисков, утра, молодости, так или иначе всегда связанных с мечтой, тема, которую несет «вторая композиция», вносит в его замысел дополнительные оттенки звучания. Одновременно она явилась и прочным стержнем, который объединил такой разнородный материал романа, сообщил ему дополнительную логику.



Только через пятнадцать лет вновь обратился писатель к жанру романа, пройдя через период создания лучших своих пьес и целого цикла публицистических статей.

При создании «Русского леса» вновь преломился освоенный писателем прием «второй композиции». Самые различные пласты материала вовлечены в роман. ... Россия старая на рубеже веков и события последней войны. Жизнь людей в далеких лесных урочищах и атмосфера столичных институтов... Последние помещичьи усадьбы и быт купцов... Богатые событиями судьбы людей трех поколений...

В первой же сцене романа, в разговоре приехавшей в Москву Поли Вихровой с Натальей Сергеевной Золотинской намечает Леонов контуры основного конфликта. Из осторожного, деликатного разговора двух женщин можно уже почувствовать существование давней и непонятной распри между двумя известными профессорами.

Но эпизод этот — глубоко продуманный ход писателя в другом отношении. Одновременно с лесной полемикой в нем сразу намечается и большая внутренняя морально-этическая тема романа. Девушке, стоящей у самого начала жизненного пути, дарит свою «золотинку» женщина совсем иной судьбы, «инога века и чужой среды». «Вот вам моя золотинка... Люди требуют от судьбы счастья, успеха, богатства, а самые богатые из людей не те, кто получал много, а те, кто как раз щедрей всех других раздавал себя людям» (6, 18).

«Золотинка» превращается в увертюру ко всем событиям, которым дано развернуться в романе. «Золотинка» становится своеобразным этическим критерием, которым будут проверяться поочередно все персонажи романа.

«Зачем жизнь?» (282) — словно взрывается среди романа страшный вопрос бездарного Чередилова. Но вопрос этот — самая крайняя форма выражения большого, непрерывно идущего спора всех героев. Он объединяет внутренние сюжетные линии всех героев без исключения.

«Ну, знаешь ли, Григорий, — отвечает Вихров, — когда человеку дарят солнце, неприлично спрашивать, к чему оно» (6, 282).

Как жить? В чем смысл человеческого существования? В чем красота человеческого предназначенья? Этот спор невидимо составляет оборотную сторону лесной полемики и так же, как и она, делит героев на два непримиримых лагеря.

Через десятки лет вновь встретились друзья детства Демид Золотухин и Иван Вихров. С самого начала были прямо противоположны жизненные устремления этих двух людей. Теперь, жестоко глумясь над собой, опустошенный Золотухин вспоминает «забавные истории» из жизни хищников. «Истории» имеют свой подтекст. Да и Золотухин признается, что у него всякий рассказ с «присадком». Каков смысл этого «присадка»? «Гляжу я на людей: ищут удобства, взаимно сражаются, а судьба меж тем одного гвоздем в глотку уважит, другого столбняком. Вот я и спрашиваю: к чему это?» (6, 380). Демид Золотухин по-своему старается осмыслить то, о чем цинично говорит Чередилов, что «дарит» Поле Золотинская. Тема непрерывно развивается.

«— Чего сам-то в жизни ищешь?.. — спрашивает Вихров.

«— Ничего не ищущу я, кроме тишины, покоя, да еще легкости ищущу вот сюда...»

«— Так ведь это же ты счастья пожелал, Демид Васильевич, — с холодком посмеялся Вихров, — а оно при дороге не валяется. За него платить надо чистоганом... и вперед надо платить» (6, 381).

Именно как разрешение этой внутренней полемики задумана вся линия Елены Ивановны Вихровой. Только приняв во внимание наличие в романе фигуры дополнительного воздействия, можно правильно определить место и функцию этого образа.

Тревожно и настороженно живет молодая женщина в благополучной на первый взгляд семье Вихровых.

Бросившись в большую, но трудную жизнь, она найдет то, без чего «зябла» в маленькой теплой московской квартирке. Как и Золотинская, она поймет, что «радость отдавать себя людям неизмеримо выше радости брать с них» (6, 402).

В этом отношении Елена Ивановна — еще один неожиданный, новый антипод Грацианскому. «Вы так всегда цеплялись за жизнь... Не причиняйте больше людям зла», — последнее, что скажет Грацианскому любившая его когда-то Золотинская (6, 489).

Только через пятнадцать лет встретились Вихров и Елена Ивановна. «— О, как же я моря своего страшилась, Иван... а вместе с тем и душевного покоя хотелось, как куска хлеба с голоду. А все же добилась...» (6, 754). «Но на это ушла вся жизнь», — робко возражает Вихров, видя в словах жены страшную для него правоту, и слышит в ответ: «— Что же, за такое жизнь совсем не дорогая цена» (6, 754).

Отсюда и протягивается значительная связь к другому разговору, происшедшему раньше. Разговор ведут не кто иной, как дочь Вихровых, Поля, и Сапожников.

«— Я только бесславной смерти боюсь», — заявляет Поля.

«— Гораздо больше следует жизни бесславной опасаться», — поправляют ее (6, 342).

И маленький, казалось бы, мимолетный разговор является очень важным звеном в структуре романа.

«Судьба решит, кто из нас окажется более нужным для жизни» (6, 620), — торжественно изрекает допрашивающий Полю немецкий офицер. И пышная высокопарная фраза словно в насмешку становится роковой для него. Офицера постигает обычная участь захватчика в чужой земле.

Судьба — «вредное слово слабых, ничего не выражающее кроме бессилия» (6, 19), — парирует Поля.

Сама жизнь — могучая и непобедимая, решает судьбы героев.

Нужными для жизни оказываются люди, творящие подвиг во имя ее, русский лес, русский народ в целом. Горит поместье Сапегиных, гибнет Титка, вконец спился Кнышев, через многие испытания, с помощью настоящих людей проходит в свою жизнь школьница, бежит из жизни Грацианский, разбиты немцы под Москвой, вновь оживает обожженная освобожденная земля.

«Насколько же молодость и жизнь сильнее разрушения и смерти» (6, 757), — думает вслух Вихров, слыша веселый смех юности. Это — одна из последних фраз романа. Это завершение внутренней, непрерывно развивающейся темы, завершение романа в целом.

В «Русском лесе» тема «второй композиции» — человеческой судьбы — осложнена еще целым рядом идущих вместе с нею тем. Таковыми являются тема страха и бесстрашия (девиз героев романа «Идти навстречу своему страху»), тема подвига и т. д.²⁸

Итак, что такое «вторая композиция», так отличающая архитектонику романов Леонида Леонова?

Конечно, выдвигая этот термин, сам писатель учитывает его относительность и возможность употребления его только по аналогии, в сравнении с существующими устоявшимися литературоведческими терминами.

«Вторая композиция» — очень сложный композиционный прием, в силу которого в движении всех эпизодов, развертывающих основную тему, основной замысел романа, живет еще одно скрытое, постоянно развивающееся тематическое течение. Фигура «второй композиции» в своем развитии не имеет особых планов или сюжетных линий. Она растворена в потенции всех планов произведения, невидимо вправлена в их логику.

Роман Леонова обычно построен так, что перипетии основного конфликта служат одновременно моментами развития фигуры «второй композиции», дающей новую смысловую координату. Отсюда происходит та внутренняя полемичность, которая так свойственна леоновскому роману.

Дополнительный скрытый замысел при крайней несхожести судеб героев ставит их обычно в тесную, но неведомую для них, не ощутимую ими связь.

Очень часто многие герои не думают, не говорят, не спорят на темы, скрыто поставленные автором, но они оказываются в обстоятельствах, совершают действия, проходят в романе такую жизнь, что в этом кроется определенный ответ на непрерывно идущий в романе внутренний спор.

Обычно далекая от характера основной темы романа, его замысла тема «второй композиции» сливается с ним в едином философском русле. Именно это обстоятельство придает конфликту романа симфоничность звучания, а планам — глубокую связь, которая порой требует внимательной расшифровки. Такая форма организации материала обусловлена постоянным стрем-

²⁸ В данной статье мы на этом не останавливаемся.

лением Леонова дать заправку мыслям и чувствам читателя, дать тот «действенный показ событий, в котором читатель сам устанавливает закономерность развития и их психологический стержень».²⁹

В эстетике Леонова прочно закрепились выражения: «логарифмирование» жизненных явлений и «интегрирование». Сам писатель так пояснил однажды суть принципа логарифмирования: «Одна деталь может значить очень много» (5, 419).

В статье о Барбюсе Леонов пишет, например, следующее: «Материала стало слишком много, и требуется порой незаурядный ум, чтобы правильно прологарифмировать нескончаемые вереницы людских усилий, страданий и свершений. Кроме добросовестного описательства, от нас требуется осмысление эпохи. Барбюс создал такой емкий и пламенный логарифм события...» (роман «Огонь», — А. С.) (5, 419).³⁰

Несомненно, речь снова идет о глубокой и мастерской типизации жизненных явлений. Но это — особый прием типизации и связан он с характером структуры романов.

Трудно, да и вряд ли нужно, проводить резкую разницу между приемами «логарифмирования» и «интегрирования». Оба приема связаны прежде всего с поисками особо емких форм изложения, способных, говоря словами Леонова, заставить мыслить при чтении. Представляется, что прием «интегрирования» предполагает такое построение романа, когда в эпизодах самого различного жизненного диапазона живет и действует как бы формула определенного явления, утверждаемого или обличаемого автором.

«При создании романа, — говорит Леонов, — очень важно, чтобы автор смог передать большую мысль, разметить ее в правильной логике, вылепить из образов фигуру, объясняющую причину изображаемого явления».³¹ Объяснить причину явления — значит представить его в цепи смежных явлений, дать явлению его прообраз уже в самой композиции романа.

В композиции, в принципах организации материала реализуются многие идейно-эстетические установки творчества писателя, его художественные поиски и находки.

Как и всякий крупный художник, Леонид Леонов закрепляет явления жизни, эпохи, общества в своих особых самобытных образах художественного мышления.

²⁹ С. Р о м о в. Встреча с Л. Леоновым. «Литературная газета», 1930, № 43, 24 сентября.

³⁰ Курсив мой, — А. С.

³¹ Высказывание Л. Леонова в беседе с автором статьи.



На примере «Русского леса» мы рассмотрели некоторые особенности в композиции романов Леонида Леонова, связанные с исходными установками его творческого метода. Реализуя заветное сгедо своей эстетики, Леонов ищет соответственные формы решения своих романов. Существенная особенность композиции романов Леонова связана с его умением вплетать в повествование философские темы, мотивы, образы, соединять их с основной проблематикой романов.

Совершенно своеобразный характер придает архитектонике романов размещаемая внутри планов «вторая композиция». Эти приемы стоят в цепи средств, создающих прочную внутреннюю спаянность между планами произведения, которая всегда так желательна для любого художника.

В пределах данной статьи при рассмотрении определенных принципов метода Леонова, преломленных в композиции, мы не ставили задачей проследить становление и развитие этих принципов в творчестве писателя. Но момент историзма имелся в виду постоянно. Прослеживание усиления той или иной черты стиля от романа к роману может быть содержанием другой, специальной статьи.





А. И. ПАВЛОВСКИЙ

ТВОРЧЕСТВО В. ТЕНДРЯКОВА

1. В РУСЛЕ «БЕЗМЯТЕЖНОГО ЖАНРА»

За последние годы стремление советских писателей к правдивости и всесторонности в изображении жизни деревни заметно усилилось. Этому способствовала главным образом работа партии по искоренению серьезных недостатков, обнаружившихся в нашем сельском хозяйстве.

Те стороны жизни, мимо которых литература в первые годы после войны нередко проходила, после 1953 года оказались в центре внимания советской общественности.

Вслед за В. Овечкиным и А. Калининным, писателями, которые и в годы существования «теории бесконфликтности» создавали острые произведения о деревне,¹ в литературу пришли новые талантливые люди, целая плеяда блестящих очеркистов и рассказчиков, превосходно запечатлевших сложный период перестройки сельского хозяйства. В произведениях В. Тендрякова, С. Залыгина, Леонида Иванова, Г. Бакланова, Ивана Антонова и многих других читатель увидел не только правдивое и точное освещение различных экономических вопросов, но и достаточно большую и разнообразную галерею новых типов, до тех пор не известную литературе.

Заметной особенностью многих очерков и рассказов о деревне, опубликованных в 1953—1958 годах, является их возросшая критическая направленность, упор в них сделан на исследовании всего того, что так или иначе мешало развитию колхозной жизни. Разумеется, изображение положительных явлений по-прежнему оставалось в центре внимания советских

¹ См., например, очерки В. Овечкина «Рекорды и урожай» (1946), «О людях без стельки» (1948), «Лавулирующие» (1952), А. Калинин «Что такое отстающий колхоз» («Литературная газета», 1948, № 80).

писателей, но, как справедливо заметил в своих «Заметках о литературе» (1955) А. Фадеев, «во многих произведениях все антиобщественное и обветшалое, мешающее росту хозяйства и культуры и самого человека, подвергается более острой критике, чем это имело место в прошлом».² Стремление понять причины недостатков, указать на те из них, которые пока что остались незамеченными, желание оперативно, практически, с достоверными фактами в руках вмешаться в благотворный процесс перестройки — это характерные особенности современной очерковой литературы.

Лучшим очеркистам нашим никогда не было свойственно стремление к мешанской сенсационности в подаче «отрицательного материала», как не было и растерянности, неуверенности в силах народа и партии.

Основная, если можно так выразиться, интонация всей очерковой литературы — деловитая, хозяйская, гражданская. Писатели вместе со всей страной думают, бьются над решением сложнейших экономических и этических проблем, выдвинутых временем. «Надо бы как-то иначе начислять нам трудодни. Не только за выработку, но и за урожай». — размышляет, советует в своем очерке «На переднем крае» В. Овечкин.³ «Надо бы директорами МТС назначать председателей колхозов, а не инженеров с производства, незнакомых с сельским хозяйством», — настойчиво уверяет Леонид Иванов.⁴

Это «надо бы», выражающее искреннее желание помочь, посоветовать, как нельзя более характерно для современного очерка, стремящегося активно вмешиваться в жизнь.

На формирование В. Тендрякова, писателя правдивого и острого в изображении сложных и драматических сторон жизни, это время решительного преодоления крупных недостатков в хозяйстве страны оказало решающее влияние. Именно с 1954 года начинается его быстрый писательский рост, его гражданское возмужание. По его собственным словам, партийные решения были для него мощным стимулом гражданского развития.

Насколько глубоко и ответственно отнесся В. Тендряков к своему писательскому, партийному долгу, показывает та творческая эволюция, которую он пережил от своих первых очерков, печатавшихся в «Огоньке» и «Смене» в самом начале 50-х годов, когда он еще был студентом Литературного института, до таких

² Александр Фадеев. За тридцать лет. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 617.

³ Валентин Овечкин. Избранное. Гослитиздат. М., 1955, стр. 438.

⁴ Леонид Иванов. Сибирские встречи. «Сибирские огни», 1956, № 4, стр. 22.

широко известных вещей, как «Падение Ивана Чупрова», «Не ко двору», «Тугой узел», «Ухабы».

Эти его первые очерки ничем не выделялись из общей массы очерковой, корреспондентской продукции тех лет. Как это нередко бывает с начинающими очеркистами, он старательно фиксировал факты, которые удобно «ложились» в заданную редакцией тему, не особенно к тому же вдумываясь в их смысл и, очевидно, даже не замечая тех фактов, которые в тему «не ложились». Репортажная бодрая скороговорка, несколько фамилий вместо характеров, диалог (для «художественности»), трафаретная концовка с каким-нибудь «красивым» пейзажем, заключающим разговор с героями очерка, — вот и вся привычная для него тогда незамысловатая очерковая «фактура». Так написаны очерки «Школьный инспектор» («Огонек», 1952, № 5), «Соседи» («Огонек», 1952, № 46), «Однажды вечером» («Огонек», 1952, № 41), «На рыбацком сейнере» («Огонек», 1952, № 34), «В одной семье» («Смена», 1952, № 21) и др.

Характерно, что даже очерки о колхозной жизни, изображение которой станет впоследствии основной темой его творчества, так же поверхностны и неинтересны, как и очерки об учителях или каспийских рыбаках. Мы говорим «даже», потому что если считать причиной всех неудач (не одного только В. Тендрякова) плохое знание жизни, то как раз жизнь деревни была ему и в те годы известна гораздо лучше, чем, скажем, труд каспийских рыбаков или школьного инспектора: до своего поступления в Литературный институт (1946 год) он работал секретарем райкома комсомола в Кировской области.

Те трудности в сельском хозяйстве, которые вскоре были раскрыты в известных постановлениях ЦК партии и которые стали затем в центре художественного внимания самого В. Тендрякова, не нашли в его произведениях этих лет ни малейшего отражения.

Тут, к сожалению, В. Тендряков разделил судьбу тех своих современников-очеркистов, которые, по справедливому замечанию С. Залыгина, делали из очерка «самый безмятежный жанр...», потому что не вникали достаточно глубоко в нужды народной жизни.⁵ С. Залыгин отмечает и другую характерную особенность подобных очерков — их стилистическую бесцветность, отсутствие какого-либо своеобразия, творческого индивидуального лица у их авторов, слащавый, приглаженный, штампованный язык.

⁵ С. Залыгин. Точка зрения писателя. В сб.: «Жизнь колхозной деревни и литература», Изд. «Советский писатель», М., 1956, стр. 218.

Это же можно сказать и о раннем В. Тендрякове. Отсутствие своего угла зрения на жизнь, отсутствие элемента исследования действительности с целью самостоятельного открытия в ней неизвестных или неясных еще закономерностей и типов лишало его очерки той поры сколько-нибудь заметной свежести и оригинальности.

В. Тендряков, каким мы его сейчас знаем, склонен, как известно, к сюжетам драматически напряженным, к коллизиям запутанным и сложным, требующим глубокого психологического анализа. Его произведения всегда держат читателя в напряжении — и держат не силою какой-либо внешне занимательной интриги, а детальным, точным и правдивым воспроизведением жизненного явления, словно бы взятым под некий психологический рентген. В раскрытии внутренней сути жизненного явления, в установлении его истинной социальной значимости заключается наиболее сильная сторона его дарования.

Ничего этого не было в его первых очерках. Они очень статичны, хотя, на первый взгляд, в них много действия: мы видим автора то в машине, то в самолете, то на рыбацком сейнере; перед нами мелькает много людей и происходят различные события. Но все это рассыпается на ряд разрозненных зарисовок-наблюдений, не проникнутых организующим началом исследовательской мысли, и больше напоминает те плохие фотографические снимки, что одновременно похожи и непохожи на отразившуюся в них жизнь.

О своеобразии стиля здесь не могло быть и речи — ведь своеобразие стиля — это своеобразие авторского взгляда, особенность авторской позиции, оригинальность и самостоятельность выражаемой им мысли.

Почему же именно такие очерки писал тогда В. Тендряков?

Конечно, здесь многое объясняется, вероятно, и тем самым простым и очевидным обстоятельством, что это была пора литературного ученичества. Но и при литературной неумелости молодой писатель, неплохо знавший деревенскую жизнь, очевидно мог бы все же затронуть какие-то важные общественные вопросы. Кроме того, литературная неумелость не была тогда, если можно так сказать, постоянным качеством В. Тендрякова. Он почему-то был очень неумелым именно в этих очерках, но значительно раньше их, в 1947 году, им был написан превосходный рассказ «Дела моего взвода»,⁶ а первая крупная (ненапечатанная) вещь, «Возмужалость», по словам Лидии Сейфулли-

⁶ Альманах «Молодая гвардия», № 1, 1948.

ной, при многочисленных недостатках обладала «бесспорными достоинствами».⁷

Итак, необходимое *литературное умение* у В. Тендрякова, оказывается, было, но в его очерках на современные темы почему-то почти не чувствовалось. Было, надо думать, и определенное *знание жизни*, вынесенное им из непосредственной комсомольско-партийной работы на периферии.

Недоуменный этот вопрос — почему в те годы В. Тендряков не писал острых очерков о современности — можно было бы обратить не только к нему одному, но ответить на него не так-то просто: для этого нужно глубокое и всестороннее исследование литературы тех лет, исследование, которое еще не начато ни критиками, ни историками литературы, и потому мы затронем лишь одну, но, как нам кажется, весьма существенную сторону этой сложной темы.

В современной критике были попытки объявлять всех писателей, не показавших в первые годы после войны жизненных трудностей, сплошь преднамеренными конъюнктурщиками и приспособленцами. Такая категоричность грешит упрощенчеством и несправедливостью.

С нашей точки зрения, гораздо существеннее и опаснее для литературы оказалось то обстоятельство, что некоторые писатели совершенно искренне склонны были считать одно время каноны и требования бесконфликтности подлинными требованиями социалистического реализма и просто переставали видеть (или старались не видеть) тех явлений жизни, которые, как им казалось, не могли им помочь отразить именно «правду жизни». Вот признание М. Жестева в его книге «Под одной крышей»: «Я вспомнил, — пишет М. Жестев, — все, что писал о Замостье, вспомнил все свои разговоры с замостинцами, в которых будущее колхоза мне рисовалось в самом заманчивом виде, — и вдруг все обернулось по-другому. Может быть, я увлекся и в поисках хорошего не замечал плохого, проходил мимо него, а когда и видел, то не придавал ему особого значения? Разве, например, и прежде не процветала во многих семьях половинщина? Одни члены семьи были колхозниками и работали в поле, а другие вышли из колхоза и пристроились на плоторазработках, в учреждениях райцентра, в лесничестве? А теперь вот многие из тех, кто еще оставался в колхозе, тоже ушли на сторону. Где же ты был, писатель, почему не видел этого, не обратил на это внимания, а устремил свои глаза на колхозное поле, где Анна Зепина на звеньевых делянках выращивала большие урожаи! А может

⁷ Лидия Сейфуллина. Из рабочего блокнота (1930—1952). «Москва», 1957, № 3, стр. 176.

быть, ты побоялся сказать горькую правду? Нет, если бы я ее увидел, то не утаил».⁸ «Если бы я ее увидел» — это очень точно сказано.

Одностороннее, иллюстративное изображение жизни по предвзятой схеме, без глубокого ее осмысления вредило, разумеется, и чисто художественной стороне произведений, в том числе и очерковых, не могущих, как известно, жить без авторской мысли об увиденном и изображенном, без поиска и исследования.

Потому-то и получилось, что, обладая уже необходимой литературной умелостью, несомненным талантом и знанием жизни, В. Тендряков написал, однако, произведения очень слабые даже в чисто художественном отношении.

Постановления ЦК партии по вопросам сельского хозяйства показали В. Тендрякову и многим другим писателям пример по-настоящему глубокого подхода к жизни. Знакомый уже материал стал поворачиваться перед ним новыми сторонами; то, от чего он склонен был отвернуться, сделалось сейчас предметом его специального пытливого внимания и беспощадного, трезвого анализа. Он обратил внимание на мало изученные литературой стороны жизни, которые не часто освещались писателями в первые годы после войны.

То же можно сказать и о многих других писателях, посвятивших свое творчество изображению колхозной деревни и именно в последние годы, благодаря стремлению к всестороннему и правдивому освещению жизни, достигших больших художественных успехов, — о Г. Троепольском, С. Воронине, М. Жестеве, И. Антонове, С. Залыгине, Л. Иванове, Г. Радове, А. Исетском, О. Марковой, Т. Журавлеве, Г. Бакланове...

К сожалению, эта линия в нашей литературе мало исследована в критике.

Более того, имелась тенденция замечать и хвалить в произведениях названных авторов только изображение ими недостатков, создавая тем самым превратное представление об этих произведениях, где дело отнюдь не ограничивается лишь изображением отрицательных явлений. Как правило, критика не замечала того нового, положительного, что рассказали о людях послевоенной деревни эти очеркисты и рассказчики.

Может быть, отчасти в результате таких односторонних похвал наметился в литературе крен в сторону изображения исключительно отрицательного и темного, что есть в деревенской действительности. Некоторые писатели, стараясь, очевидно,

⁸ М. Жестев. Под одной крышей. Изд. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 25.

попасть «в моду», стали подражать В. Овечкину, В. Тендрякову, Г. Троепольскому, не понимая и не видя, что в их произведениях изображение недостатков не самоцель, что у каждого из этих писателей поставлена высокая и благородная задача, что, наконец, большая галерея положительных лиц выведена в их книгах.

Внешнее подражание творчеству В. Овечкина, В. Тендрякова и других писателей, сосредоточивающих свое внимание на изображении недостатков, характерных для сегодняшней колхозной деревни, иногда выражается в том, что берутся сходные сюжетные ситуации и положения, но, не будучи осмысленными с точки зрения жизни, с позиций партийности, подобные «заимствования» приводят лишь к резкому искажению реальных жизненных пропорций, к утере революционной перспективы, к нигилизму и критиканству.

В произведениях лучших наших современных очеркистов и рассказчиков, посвятивших свое творчество изображению колхозной деревни, перспектива общественного развития и соотношения сил показываются верно. Достаточно вспомнить, например, что в известных очерках В. Овечкина создано немало положительных лиц, ведущих борьбу с «борзовщиной» и одерживающих над ней победу: это и Мартынов, и Марья Сергеевна Борзова, и агроном Шорин, и Глотов, и Долгушин, и многие, многие другие.

В широко известных «Лунных ночах» Анатолия Калинина оторвавшимся от жизни Неверову и Молчанову противостоят секретарь райкома Еремин, секретарь обкома Тарасов и многочисленные рядовые труженики села.

Если говорить об очеркистах, ставших известными лишь в самые последние годы, — о Сергее Залыгине, Леониде Иванове, то и у них разоблачение недостатков сочетается с созданием крупных и привлекательных характеров настоящих советских людей. Директор МТС Башлаков в очерке С. Залыгина «В Буяновке» («Весной 1954 года») находится в центре произведения, хотя немало места писатель отводит людям типа Пислегина. То же можно сказать и о Леониде Иванове, создавшем художественно выразительный образ председателя колхоза Соколова.

У М. Жестева в его книге «Под одной крышей» в центре произведения, как известно, стоит образ положительного героя Алексея Темлякова.

Примеры можно было бы умножать и умножать, ибо изображение положительного начала — характернейшая черта лучших наших писателей, пишущих на «колхозные» темы.

В. Тендряков в этом отношении работает в одном русле с названными писателями: начиная с первой своей крупной повести «Среди лесов», где создан образ человека «воропаяевской» складки, коммуниста Роднева, он постоянно обращается к созданию характеров, в которых воплощены лучшие черты советских людей. Это и секретарь парторганизации Бессонов («Падение Ивана Чупрова»), и Федор Соловейков («Не ко двору»), и Андрей Малютин («Ненастье»), и Княжнин («Под лежач камень»), и, наконец, превосходные образы Игната Гмызина и Саши Комелева («Тугой узел»). Эти образы и сообщают произведениям В. Тендрякова ту мужественную интонацию и внутреннюю оптимистичность, которые неизменно чувствуются даже при изображении им наиболее драматических эпизодов.

Критика, в общем, отнеслась к В. Тендрякову положительно.

Но, к сожалению, ни в одной из статей, посвященных его творчеству, не сделано даже попытки раскрыть своеобразие этого «своеобычного», по словам М. Шолохова, таланта.⁹ Даже авторы наиболее крупных статей — П. Бученков,¹⁰ А. Тамарченко¹¹ — в основном говорят об общественном значении изображенных конфликтов. Возможно, что отсутствие работ, специально посвященных анализу художественной манеры писателя, и привело к тому, что некоторые критики, игнорируя специфику выражения положительного идеала у В. Тендрякова, предъявляли ему такие обвинения, которых он явно не заслуживает. Так, например, В. Лукашевич в статье «Реализм образа» писал о «Падении Ивана Чупрова»: «Мне кажется, что в то время, как В. Овечкин в „Районных буднях“ от первой до последней строчки был и остается писателем-реалистом, глубоко пашущим „целинные и залежные земли“ нашей колхозной литературы, кое-кто из литераторов нарушил основные принципы реализма ради большей сенсационности, бенгальского огня и шума. Так, на мой взгляд, А. Злобин о Рубцове и В. Тендряков о Иване Чупрове должны были писать иначе: с глубоким анализом влияний, действовавших на изменение характеров этих людей в худшую сторону».¹² Речь, как видим,

⁹ Высказывание М. Шолохова о В. Тендрякове приведено в статье В. Гурь «Правда жизни и мастерство художника» («Дон», 1957, № 5, стр. 77).

¹⁰ П. Бученков. Два очерка В. Тендрякова. В кн.: П. Бученков. Наши современники. Литературно-критические статьи. Тула, 1954.

¹¹ А. Тамарченко. Об отношении литературы к правде. «Звезда», 1957, № 3.

¹² В. Лукашевич. Реализм образа. «Литературная газета», 1955, № 126, 22 октября.

идет ни более ни менее, как о нарушении «основных принципов реализма». Критик Р. Недосекин упрекал автора повести «Не ко двору» в «объективистской бесстрастно-фиксаторской позиции».¹³

Авторы этих высказываний неправы, так как они не учитывают своеобразия художественной манеры В. Тендрякова и, в частности, своеобразия выражения в его творчестве положительного идеала. Но когда мы имеем дело с произведениями, где упор сделан на изображении отрицательных жизненных явлений, где именно зло взято в фокус с целью подробного его исследования, очень важно почувствовать и понять авторскую позицию.

И, разумеется, нельзя всерьез требовать от В. Тендрякова той же манеры письма, какая, скажем, свойственна В. Овечкину. В. Тендряков принадлежит к писателям, авторская точка зрения которых в художественном произведении открыто обычно не высказывается, а проявляется главным образом в отборе явлений и самой расстановке действующих лиц, в организации сюжета, в деталях с внутренним, не сразу угадываемым символическим значением.

Такая манера, разумеется, не должна вызывать никаких принципиальных возражений. Одним она, вероятно, может нравиться меньше, другим больше, третьим совсем не нравиться, но и те, и другие, и третьи обязаны проникнуть в авторский замысел, чтобы верно оценить произведение в целом. В. Лукашевич, признавая В. Овечкина реалистом и отказывая в этом звании В. Тендрякову, тем самым демонстрирует свое безразличие к индивидуальной художественной манере.

Но вернемся к самим произведениям писателя.

2. ИНТУИЦИЯ И ПРОГРАММА

Итак, в своих ранних очерках В. Тендряков не достиг больших художественных результатов. Первое его крупное произведение, напечатанное в 1953 году (повесть «Среди лесов»), прошло незамеченным. Даже огромные тиражи альманаха «Год тридцать шестой», где она сначала появилась,¹⁴ а затем «Роман-газеты»¹⁵ не способствовали сколько-нибудь заметному ее ус-

¹³ Р. Недосекин. Глазами стороннего наблюдателя. «Московский комсомолец», 1954, 17 августа.

¹⁴ «Год тридцать шестой». Изд. «Литературная газета», М., 1953.

¹⁵ «Роман-газета», № 10/106, Гослитиздат, 1954.

пеху. В последний сборник своих произведений¹⁶ В. Тендряков ее уже не включил.

В. Овечкин, писатель, которому он творчески, вероятно, немало обязан, отнесся к повести резко отрицательно и на Всесоюзном совещании литераторов, пишущих на колхозные темы (октябрь 1955 г.), не без иронии говорил о ней так: «Вещь с шаблонным сюжетом, написана в смысле беллетристического построения правильно, штатное расписание персонажей заполнено, есть любовь для аромата, борьба передовых и отсталых сил для крепости, есть и некоторая сглаженность характеров и острых углов для обтекаемости. В общем повесть написана под влиянием недоброй памяти „теории бесконфликтности“ и той литературы, что в годы процветания этой „теории“ издавалась и переиздавалась у нас в изобилии. То, что автор грешил против правды жизни, не могло не сказаться и на художественном уровне вещи. Повесть получилась посредственная».¹⁷

Успех пришел именно тогда, когда писатель свои представления о действительности проверил новыми наблюдениями и впечатлениями, когда он стал показывать и говорить то, что было действительно новым для литературы. Тогда-то и начала собственно складываться его самостоятельная, на других непохожая творческая манера, впервые обратившая на себя внимание читателей в очерке «Падение Ивана Чупрова», рассказе «Ненастье» и повести «Не ко двору».

Повесть «Среди лесов» представляется нам достаточно слабой в художественном отношении, чтобы можно было поднимать в связи с ней какие-либо проблемы индивидуального творческого метода писателя, но все же, справедливости ради, следует сказать, что В. Овечкин, будучи в общем правым в своей оценке, подошел к ней все же слишком сурово — подошел к ней с позиций конца 1955 года, когда не только В. Тендряков, но и вся наша литература (в особенности очерковая и новеллистическая) сильно продвинулась вперед в смелом освоении новых тем и когда, естественно, то, что было написано два-три года назад, многим начало представляться устаревшим, сделалось даже как бы примером того, как не следует вообще писать, но что зачастую было на самом деле лишь закономерным подготовительным, хотя и действительно уже пройденным, этапом общего литературного развития.

¹⁶ В. Тендряков. Ухабы. Сборник. Изд. «Молодая гвардия», М., 1957.

¹⁷ Валентин Овечкин. Колхозная жизнь и литература. В сб. «Жизнь колхозной деревни и литература», Изд. «Советский писатель», М., 1956, стр. 37.

Что же касается места этой повести в творчестве самого В. Тендрякова, то ее правильнее было бы рассматривать не как первое слабое начало его писательской деятельности, а как переходный и даже в какой-то степени переломный этап творчества, как произведение, в котором, с одной стороны, есть известные пережитки «бесконфликтности»,¹⁸ а с другой, совершенно отчетливо ощутимо стремление пойти навстречу наиболее острым общественным конфликтам. Словом, она противоречива.

Ее сюжет заключается в том, что в один сильно запущенный колхоз неожиданно приезжает, не закончив курса в институте, новый зоотехник, молодой человек, бывший фронтовик Василий Матвеевич Роднев. Приехал он туда, подобно герою появившейся позже повести М. Жестева «Под одной крышей» Темлякову, с желанием немедленно, тотчас, сегодня же помочь родному колхозу — по этой причине он, опять-таки как Темляков, и не закончил курса в институте. Для нас это совпадение одной из сюжетных ситуаций тендряковской повести с острым и проблемным произведением М. Жестева, появившемся позже, в 1954 году, говорит о многом, и говорит в пользу повести В. Тендрякова. Дело в том, что М. Жестев выражал уже оформившееся в общественном мнении сознание недостатков, обнаруживавшихся в послевоенном колхозном строительстве. Его повесть (с характерным подзаголовком «Очерки из жизни одного отстающего колхоза») при всей своей остроте, однако, полностью находилась в русле творчества большой группы писателей, возглавленных В. Овечьим.

Повесть В. Тендрякова, писавшаяся в 1952—1953 годах, т. е. еще до сентябрьского Пленума ЦК КПСС, при всех своих недостатках рассказывает об отстающем колхозе, внимание автора сосредоточено в ней как раз на том, что станет столь обычным для многих произведений о деревне в 1954—1956 годах. И фигура Роднева, человека, спешно покинувшего институт ради экстренной помощи колхозу, фигура, так явно предшествующая Темлякову, кажется нам новой в сравнении с «колхозной» литературой, что писалась у нас в первые послевоенные годы.

Как известно, в первые послевоенные годы литература слишком долго (так что это становилось уже шаблоном) показывала возвращение в деревню фронтовика. Вокруг возвращения и строился обыкновенно сюжет. Надо ли говорить, что для своего времени такой сюжет был вполне естественным и закономерным.

¹⁸ Недаром В. Тендряков использует в ней некоторые свои прежние очерки (например, очерк «Соседи»).

ным, но уже в «Жатве» (1950) Галины Николаевой почувствовалась некоторая натяжка: после целой серии романов с «возвращающимися» героями-фронтовиками сюжетное начало «Жатвы» едва ли не выглядело анахронизмом. Ее спасало во многом новое содержание, связанное с изображением весьма острых, хотя и не осмысленных с должной глубиной личных и общественных конфликтов. Но так или иначе и в «Жатве» это было по-прежнему возвращение фронтовика, он должен был выручать колхоз из трудностей, связанных главным образом с лишениями военных лет.

Надо сказать, что вообще трудности и противоречия общественного развития, увиденные в тогдашней деревне и Галиной Николаевой, и Елизаром Мальцевым («Горячие ключи», «От всего сердца»), и Григорием Медынским («Марья»), и Юрием Лаптевым («Заря»), и Иваном Рябоклячем («Золототысячник»), и многими другими писателями тех лет, воспринимались ими только как прямое последствие войны. С одной стороны, это понятно, так как основная задача первых трех-четырех послевоенных лет заключалась, конечно, прежде всего в восстановлении разрушенного хозяйства. Именно от разрухи, нанесенной фашистской агрессией, больше всего страдала страна. Естественно, что общественные противоречия иного характера, противоречия, связанные собственно с диалектикой внутреннего развития самого социалистического хозяйства, на время заслонялись тогда этой главной наиболее очевидной и, конечно же, наиболее безотлагательной проблемой.

Но, с другой стороны, скажем, в 1950 году, когда появился роман «Жатва», а также «Свет над землей» С. Бабаевского, от литературы следовало бы ожидать уже и внимания к тем явлениям жизни, которые свидетельствовали о трудностях, связанных не только с последствиями войны.

Роман С. Бабаевского «Свет над землей» лишь усугубил недостатки «Кавалера Золотой Звезды»: его конфликты приобрели какой-то умозрительный, безжизненный характер. Зато он и не имел той популярности, что выпала на долю его предшественника. Симптоматично, что именно о романе «Свет над землей» — впервые в адрес С. Бабаевского — наряду с раздававшимися по традиции похвалами¹⁹ в связи с присуждением

¹⁹ См., например, статью И. Рябова «Сила правды» (в сборнике «Выдающиеся произведения советской литературы 1950 года», Изд. «Советский писатель», М., 1952, стр. 51—62), лекцию А. Макарова «Романы Семена Бабаевского» (Общество по распространению политических и научных знаний, 1952) и др.

Сталинской премии прозвучали также и довольно трезвые критические замечания.²⁰

В повести же В. Тендрякова «Среди лесов» сделана попытка показать именно новые жизненные конфликты. Характерно, что ее герой приходит в деревню совершенно иначе, нежели туда приходили герои предшествующих произведений, фронтовики, возвращавшиеся после войны в свои родные места (вроде Сергея Тутаринова или Василия Бортникова): он не просто пришел домой, а срочно бросив все свои дела и занятия в институте, не закончив последнего курса, полный беспокойства и тревоги, явился в деревню, как являются к близкому человеку, получив известие о его недомогании. С первых же страниц повести мы понимаем, что колхоз страдает не от последствий военной разрухи, а от каких-то иных недугов.

Поэтому, упрекая В. Тендрякова в недостаточной проясненности и остроте конфликтов, справедливости ради следует все же учитывать и время появления этой повести, и, в особенности, то ценное, что в ней для тех лет было. И не обусловлены ли ее слабости именно тем, что он одним из первых, во многом интуитивно, не отдавая себе полного отчета в объективном смысле своих образов, поднимал темы, которые только через год-полтора сделались распространенными в литературе? И не в этой ли способности уловить едва оформившиеся потребности времени и состоит главное своеобразие таланта В. Тендрякова?

Но все же в повести «Среди лесов» правдивость в изображении новых сторон жизни достигалась подчас чисто интуитивным путем, что и обусловило, как нам кажется, заметную ее противоречивость: с одной стороны, в ней есть верные картины жизни и тонко подмеченные признаки едва рождающихся конфликтов, а с другой стороны, отсутствует общий верный взгляд на действительность и чувствуется наивная уверенность автора в разрешении новых конфликтов старыми, привычными средствами. Так, подметив в жизни фигуру Роднева, он не удержался, чтобы не возложить на ее личные усилия всех своих надежд. Общее впечатление от повести такое: не будь Роднева, не соверши он свой экстравагантный по тем временам поступок, жизнь в его деревне наверное шла бы прежним порядком. Дело в том, что он с легкостью сокрушает такие силы и преодолевает такие препятствия, всю серьезность которых мы почувст-

²⁰ См. доклад А. Фадеева на собрании членов партийной организации ЦСП от 2 августа 1949 года «За высокое качество художественной литературы и принципиальную критику» («Литературная газета», 1949, № 64, 10 августа).

вовали впоследствии только из партийных документов по вопросам сельского хозяйства.

И опять-таки следует сказать, что эти препятствия и эти силы обрисованы В. Тендряковым довольно точно и реалистично, но, как и образ Роднева, с достаточной глубиной не осмыслены, не поняты.

Что же это за силы и препятствия?

Родневу противопоставлен в повести секретарь райкома Паникратов.

Паникратов отчасти напоминает будущего Мансурова (из «Тугого узла»), в нем есть многие его черты, но, в отличие от Мансурова, который, как известно, к концу произведения не только не «перевоспитался», а, наоборот, сделался лишь более умным и опытным карьеристом, Паникратов быстро и решительно меняется. Но ведь чтобы одержать победу над Паникратовым (в котором ясно видно то, что В. Овечкин назвал «борзовщиной», т. е. вера в непогрешимый авторитет начальника в соединении со слепым служебным рвением), нужно было на самом деле разрушить целый ряд условий, отнюдь не зависевших только от личной воли и упорства его противника.

Взять, скажем, хотя бы систему планирования, отмененную ныне из-за своей устарелости решениями специальных Пленумов ЦК по сельскому хозяйству. Когда-то в 30-е и особенно, может быть, в военные годы эта система с ее регламентацией, предусматривавшей чуть ли не все детали колхозной жизни, безусловно, имела определенный положительный смысл. Она выражала собой насущно необходимое централизованное руководство колхозами, без которого только что родившиеся формы колхозной жизни, не обладавшие достаточной гибкостью и главным опытом, не могли бы существовать; в военные годы она выражала необходимый дух военной дисциплины, вызванный трудным военным положением страны и необходимостью строжайшего контроля. В тех условиях люди, подобные Паникратову, были совершенно на месте, их методы руководства не могли, разумеется, вызывать тогда никакого общественного противодействия. Характерно, что Паникратов, например, был в войну награжден орденом Отечественной Войны за руководство колхозами района и пользовался заслуженным уважением народа. Однако в послевоенное время, особенно когда остались позади трудности восстановления, принятая и оправдывавшая себя доселе система планирования явно изжила себя и превратилась в серьезный тормоз. Личная драма Паникратова состоит как раз в том, что, потеряв чувство жизни, он крепко-

накрепко держался за явно устаревавшие формы руководства, держался по инерции, по привычке. Разоблачая нежизненную позицию Паникротова, В. Тендряков призывает тем самым к глубокому пониманию бурно развивающейся социалистической действительности, пониманию, которое невозможно без чувства личной гражданской ответственности за дела общенародные, без способности критически относиться к собственной деятельности, если со временем она пришла в столкновение с насущными потребностями хозяйства. Недаром Роднев, уловив окостенелость методов Паникротова, говорит ему однажды: «В те годы (в годы войны, — А. П.) нельзя было действовать иначе», но «я считаю — именно эта приверженность „военной“ школе и мешает сейчас райкому правильно работать. Новая пора — новые методы!»²¹

И не очевидно ли, что бороться только лично с Паникротовым, т. е. только в его личных свойствах видеть причину встретившихся затруднений, это скорее означает бороться со следствием, но не с причиной. В повести же конфликт разрешается довольно просто и традиционно: Паникротова понижают по должности, он участвует в большой межколхозной стройке и, зараженный и возбужденный общим энтузиазмом, делается другим человеком.

Таким образом, В. Тендряков в этом своем первом крупном произведении нащупал, угадал некоторые важные проблемы времени, но, судя по всему, всей глубины их не понял, и самым слабым местом оказалась у него именно позитивная часть, его положительная программа.

Но из всего этого следует и другой вывод: В. Тендряков несомненно принадлежит к числу тех художников, которые стремятся к честному, правдивому и реалистически точному воспроизведению жизни. Даже в том случае, если их собственные взгляды оказываются подчас недостаточно верными, все же реализм произведения дает внимательному читателю возможность сделать свои, более глубокие и верные выводы.

3. ПОИСКИ ПРИЧИН

Недостатки повести «Среди лесов», вероятно, очень скоро сделались ясными и самому В. Тендрякову. Немалую роль в этом должны были сыграть решения сентябрьского Пленума ЦК КПСС (1953 год), в которых многое из того, что до этого

²¹ В. Тендряков. Среди лесов. «Год тридцать шестой», Изд. «Литературная газета», М., 1954, стр. 47, 48.

лишь интуитивно угадывалось писателем, получило всестороннее освещение и выражение. Появившийся вскоре очерк «Падение Ивана Чупрова» свидетельствовал о том, что писатель действительно, как говорит В. Овечкин, «пережил и передумал многое».²² В нем впервые сделана попытка разобраться в некоторых причинах отставания сельского хозяйства.

«Падение Ивана Чупрова» по своему сюжету прямо противоположно повести «Среди лесов». Если в повести В. Тендряков показывал, как колхоз, отсталый и запущенный, поднимается и крепнет, то в «Падении Ивана Чупрова» детально прослеживается, в силу каких причин колхоз, казалось бы, неплохо организованный, сделался отсталым и запущенным. Его, следовательно, интересует на этот раз именно то, на что он не смог дать убедительного ответа в предшествующем произведении.

Было бы глубоко ошибочно думать, что этот поворот в сторону исследования недостатков означал у писателя отказ от какого-либо стремления найти и показать перспективы роста. Трезвое обнаружение причин тех или иных недостатков совершается с единственной целью — сделать их ясными и для всего общества, помочь борьбе с ними. Стоит ли напоминать, что большое воспитательное значение могут иметь не только те книги, в которых положительный герой и положительные примеры находятся в центре действия, но и такие, где внимание автора сосредоточено на исследовании и разоблачении отрицательных жизненных явлений. Все дело в авторской точке зрения, с каких позиций и как создаются отрицательные образы. В. Тендряков глубоко прав, когда утверждает, что «литература, вооруженная оружием критики, этим постоянным оружием партии, сможет дать яркие, жизненные, истинно положительные примеры, достойные подражания».²³

К «Падению Ивана Чупрова» близко примыкают опубликованные в том же году очерк «Бородавка»²⁴ и повесть «Не ко двору».²⁵ Все три произведения с разных сторон исследуют одну, общую для них проблему: о противоречиях в сознании современного советского крестьянина, о живучести старых частнособственнических инстинктов. Речь в них также идет и о тех социальных явлениях, которые, не будучи своевременно раскрыты и изменены, способны гальванизировать эти старые чувства.

²² Сб. «Жизнь колхозной деревни и литература», стр. 37.

²³ Там же, стр. 176.

²⁴ «Литературная газета», 1954, № 16, 6 февраля.

²⁵ «Новый мир», 1954, № 6.

Иван Маркелович Чупров, председатель колхоза в деревне Пожары, — умный, энергичный и инициативный хозяин, немало сделавший для того, чтобы колхоз стал зажиточным и прочным. «В хозяйстве хитрость нужна», — неоднократно говорит он, и оборотливость его в этом отношении впрямь незаурядна. Вместо хлеба он, учитывая будущую выгоду и наперекор даже некоторым близоруким колхозникам, сеет лен, выручив на нем сорок тысяч; эти деньги вместо того, чтобы их, как все ожидали, тотчас раздать на руки, он пустил на строительство свинарника; выручив от свиней доход в сто тысяч, он завел племенной скот, птицу, питомник чернобурьж лисиц... и пошел в гору.

И крепкие новые постройки, и чисто одетые люди, и сам Чупров, каким мы его встречаем в самом начале очерка («полущубок нараспашку, руки в карманах, ноги широко расставлены») — все говорит о зажиточной жизни, о довольстве и благополучии.

Но тут же, непосредственно, в самих описаниях этой довольной жизни, вкраплены отдельные черточки и детали, которые исподволь дают читателю почувствовать неясную еще для героев очерка надвигающуюся драму.

«— А где Аксинья? — кричит Чупров.

«— Аюшки! — из дверей вышла пожилая женщина.

«— Аксинья, — строго сказал Чупров, — Николай Кузьмич — гость у нас. — И он значительно повел бровями в сторону одиноко стоявшего на тропинке гуся.

«Аксинья понимающе поджала губы...»²⁶

Это — «мелочь», по убеждению Чупрова и даже по убеждению нового неопытного секретаря парторганизации Алексея Быкова. Но зато для прежнего секретаря парторганизации, которого год тому назад перевели из Пожар в другой колхоз, это мелочь тревожная. «Смотри, — говорит он, — как бы не споткнулся...»²⁷

«Падение Ивана Чупрова» и есть рассказ о том, как споткнулся и упал умный и опытный председатель колхоза.

Что же означает этот первый штрих, намечающий будущее падение Чупрова? Почему в его глазах поступок с гусем не был чем-то незаконным, а казался совершенно нормальным и естественным?

В очерке В. Тендрякова (как и в других его вещах) обычно нет ни кратких, ни развернутых авторских оценок и высказываний.

²⁶ В. Тендряков. Падение Ивана Чупрова. Очерк. Библиотека «Огонек», № 19, «Правда», М., 1954, стр. 5—6.

²⁷ Там же, стр. 8.

Если бы эту сценку нарисовал В. Овечкин, то он скорее всего нарисовал бы ее как предлог для дальнейшего открытого развития своей публицистической мысли. И мы, вероятно, услышали бы от него целый ряд интересных экономических и теоретических соображений по поводу общественной природы чупровского поступка. Ведь именно так поступает он, например, в очерке «На переднем крае», когда, описав встречу Мартынова с трактористом, вырабатывающим «гектары ради гектаров», заключает ее столь характерным для своего очеркового метода деловым и публицистическим размышлением: «Конечно, нельзя рассчитывать лишь на совесть. Не с ангелами имеем дело — с людьми. Надо воспитывать механизаторов. Крепко придется с ними поработать. Но надо и систему оплаты труда перестраивать. Как перестраивать? Подумать надо...»²⁸ Для В. Овечкина эпизод, живо очерченная сценка или метко воспроизведенный диалог существует очень часто именно как иллюстрация к проблеме, как толчок для дальнейшего развертывания публицистически обнаженной мысли. Во всяком случае, почти из каждого эпизода В. Овечкин — сам или устами героев — обязательно делает определенный публицистически заостренный вывод — вывод-обобщение, вывод-наказ, вывод-предостережение. К этой манере очень близок, как нам кажется, и Иван Антонов в своих очерках о Мордовии, а также Анатолий Калинин, Петр Воронин, Леонид Иванов, отчасти С. Залыгин и некоторые другие очеркисты.

У В. Тендрякова иная манера. Его очерки очень близко стоят уже к собственно рассказам. Их делает такими пристальное внимание автора к внутренней жизни героев. Общественные — политические и экономические — причины их поведения, вероятно, волнуют его не меньше, чем В. Овечкина или А. Калинина, но он предпочитает обнаруживать их в тех душевных движениях, которые не видны с первого взгляда, и в тех поступках, что кажутся внешне обычными и даже заурядными, не высказывая при этом открыто своей точки зрения и предоставляя читателю прийти к определенным выводам путем самостоятельного размышления и сопереживания.

Так и в очерке «Падение Ивана Чупрова» нет ни слова прямого осуждения, нет авторских публицистических размышлений — сцена с гусем написана так объективно и даже как бы «равнодушно», что менее искушенный читатель не увидит в ней поначалу решительно никакого авторского умысла. Как говорил В. Белинский о Гоголе, «тут все дело в типах, а идеал тут по-

²⁸ Валентин Овечкин. Избранное, стр. 424—425.

нимается... как отношения, в которые автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслью, которую он хочет развить своим произведением».²⁹

Но этот умысел, конечно, есть. Он становится все яснее и яснее с каждым новым эпизодом, но даже и в первом, маленьком эпизоде с гусем, в сущности, обнаруживается весь характер Чупрова и характер его отношений с колхозниками, не говоря уже о том, что здесь же заключено и зерно будущей драмы.

Перед нами — хозяин, вот в чем дело! Его интонации, жесты и обращение таковы, что в полной и бесконтрольной власти его невозможно сомневаться. Так можно поступать только в своем хозяйстве. И самое интересное, что Чупров именно своим его и чувствует — ведь это он добывал всеми правдами и неправдами десятки и сотни колхозных тысяч, он строил гусятник и звероферму, он, вопреки недалёковидности односельчан, настоял на севе льна вместо убыточного хлеба, это он, как никто, умеет достать самый дефицитный строительный материал, это он принимает у себя «князей — нужных колхозу ловкачей, добывающих стекло, шифер и железо... Все он, и все ради колхоза. Так разве не имеет он права взять себе гуся для дорогого гостя?» «Кто пасечника попрекнет, что съел стакан меду? А гусь в нашем хозяйстве даже не стакан, не чайная ложка, капля в море».³⁰ Так рассуждает Чупров.

Валентин Овечкин по поводу одного из своих героев очень метко сказал: «Любить колхозное, как свое, — этому они научились. А дорожить государственным, как колхозным, — этому им надо было еще научиться».³¹

Дело, очевидно, в том, что в самом сознании Чупрова, в его психике осталось еще кое-что от традиционной «мужицкой» ограниченности. Элементы старой крестьянской частнособственнической психики причудливо уживаются в нем с совершенно новым, социалистическим отношением к миру. Он работает не для своего хозяйства, даже дом его не лучше, чем у других колхозников. И, конечно же, новые, колхозные формы жизни он ни за что не променял бы на старую деревню, еще живую, вероятно, в его воспоминаниях, но все же дальше своего колхоза, своего хозяйства он смотреть еще не научился. Его хватка и недюжинный ум замкнуты в кругу исключительно

²⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, Изд. АН СССР. т. X, стр. 294—295.

³⁰ В. Тендряков. Падение Ивана Чупрова, стр. 8.

³¹ Валентин Овечкин. Повести и рассказы. Изд. «Молодая гвардия», М., 1953, стр. 61.

местных интересов, подобно тому, как сознание прежнего мужика целиком определялось нуждами собственного двора.

Отсюда и эта невинная на вид «патриархальность» во всем, что касается внутриколхозных дел: нужен для гостя гусь — пожалуйста, на стол. Нужно кого-то обмануть, например, выклянчить, вымолить в райпотребсюзде дефицитный материал, хотя бы он был и не особенно нужен, — это не представляется поступком зазорным, а тем более антигосударственным.

Вот характерный эпизод, прекрасно раскрывающий всю противоречивость его психики:

«Уладив дела, Чупров встретился с Бессоновым.

«— Слыхал? Железо кровельное привезли в сельхозснаб, — сказал он небрежно.

«— Ну, а ты? — У Бессонова даже голос упал.

«Чупров похлопал по карману.

«— Вот оно где.

«— Да? Ну, ладно, езжай один, меня не жди.

«Чупров, улыбаясь, глядел ему вслед. „Удачливее меня вряд ли будешь“. И ему стало весело. Побегает от стола к столу Никита: скотный не крыт, свинарник не крыт, и не соврет: скотный у него действительно не крыт, и свинарник, и даже, поди, в конторе правления крыша протекает... Ему, Чупрову, не так нужно это железо, но запас карман не рвет, шею не трет, полегит — все сгодится. Весной он будет строить водонапорную башню. Потребуется десяток листов, а с ног сбьешься, не найдешь сразу. Неплохо бы и свой дом под железо. Все одно крышу заново перекрывать. Совсем неплохо...»³²

Здесь характерны и эта забота о колхозе, и это наивное по форме, но столь чреватое последствиями смешение колхозных интересов с чисто личными («неплохо бы и свой дом под железо...»).

Подобный тип подмечен не одним В. Тендряковым. Еще в 1948 году в очерке «О людях „без стельки“» Валентин Овечкин нарисовал образ председателя Рогачева, такого «не дурака насчет купли-продажи», о котором с близорукой похвалой говорили: «Хозяин, копейки колхозной не упустит». «Чувствовалось, — писал В. Овечкин, — что у самих председателей в душе осталось еще что-то от мужика, от крестьянской ограниченности...» «Не для себя — для колхоза, — этим оправдывалось все».³³

Впоследствии этот же тип блестяще нарисует С. Залыгин (очерк «В Буяновке»). Образ Пислегина во многом сходен

³² В. Тендряков. Падение Ивана Чупрова, стр. 8—9.

³³ Валентин Овечкин. Повести и рассказы, стр. 61.

с Чупровым — по своей внутренней сути. Пислегин тоже работает не для собственного кармана, а для «своей МТС». У него, как и у Чупрова, есть своя гордость: «Умру, — говорит он, — ... спросят: „Кто строил?“ — „Пислегин строил!“ — За счет ли свиной фермы или еще как — вопрос второстепенный, об этом никто не спросит. А вот мастерская стоит, паровозы можно ремонтировать — это факт! Сосны стоят в степи, веточками покачивают — факт!»³⁴ Формула его работы и жизненного поведения истинно чупровская: «Не дают — изыскиваю... если чего не хватает — денег ли, горючего, — из-под земли, но достану».³⁵

Сходный характер нарисован и в очерковой повести Григория Бакланова «В Снегирях». Денисов — главный герой ее — тоже умный, опытный и инициативный хозяин, но, подобно Чупрову, Рогову и Пислегину, не обладает широким государственным кругозором и «ради колхоза» способен пойти на различные сомнительные комбинации. «Денисов хозяин, — читаем мы в повести. — Напорист, умен, хитер, энергии, воли — на троих. Он свой колхоз на большую высоту поднимет. Но — свой колхоз. Ради этого не постесняется соседу на ногу наступить, перемазать нужного человека и за грех не посчитает...»³⁶

Наконец, в самое последнее время этот же тип воспроизвела Галина Николаева в своем новом романе «Битва в пути». Там есть такая сценка: секретарь обкома предлагает председателю богатого колхоза обучить доярок из чужих колхозов, обменяться с ними опытом. И тут у всех на глазах с председателем происходит странная метаморфоза: только что живо разговаривавший и толково отвечавший на все вопросы, он мгновенно делается сонливым, неразговорчивым и даже туповатым:

«— Не возьму в толк... Обучать, значит кормить тоже... опять же размещать... И что же нам с этого будет? — растерянно и прибедняючись говорит он.

«— Почет и уважение!

«— За этим не гонимся. На счету-то кругло! Горим-прогораем! — Он развел руками. — Крахмало-паточный завод не знаю как и достраивать! Того гляди, разоримся с этими стройками да агрегатами. Не рад, что затеял! — И снова отупело пожаловался: — Горим... Горим, прогораем...»³⁷

³⁴ С. Залыгин. В наши годы. Рассказы и очерки. Новосибирск, 1956, стр. 180.

³⁵ Там же, стр. 129.

³⁶ Григорий Бакланов. В Снегирях. «Советский писатель», М., 1955, стр. 94.

³⁷ Галина Николаева. Битва в пути. «Октябрь», 1957, № 4, стр. 64.

И это председатель богатейшего в области колхоза, которому расходы по обучению группы «чужих» доярок действительно были каплей в море! Тут уже почти шаг до своеобразного колхозного Плюшкина — настолько ограничены и замкнуты, не просветлены общегосударственной политикой его интересы.

В. Тендряков шаг за шагом прослеживает процесс внутреннего падения и разложения своего героя. Мы видим, с какой закономерностью все глубже и глубже погрязает он в тине различных неблагоприятных комбинаций, как поспешно опутывают его люди нечистые и нечестные и как, наконец, приходит он к жалкому концу — потере авторитета среди колхозников и необходимости дать ответ перед советским законом. В изображении этого печального и поучительного процесса В. Тендряков очень немногословен. Очерк представляет собой по существу ряд эпизодов, каждый из которых означает очередную степень падения героя. В этих скупо написанных эпизодах нет ничего от автора, но тонко подобранные детали и чрезвычайно тщательно выписанные второстепенные персонажи (вроде «тишайшего» бухгалтера Никодима Аксеныча, «князя» Виталия Витальевича, Ефима Трезвого, Николая Степановича Рябчика и др.) хорошо передают авторский замысел. Наиболее тщательно нарисован образ бухгалтера. Этот удобный старичок в старомодных очках и подшитых валенках, готовый безучастно вписать в свои книги любую цифру, названную председателем, всегда тихий и робкий, один из первых почувствовал возможность опутать Чупрова с помощью шантажа. В особой тетрадке у него оказались записанными все незаконные председательские расходы — и деньги, ушедшие на «князей», и даже килограмм масла, взятый председателем. С помощью шантажа он заставил Чупрова «благодарить» не только «князей», но и себя, бухгалтера, а затем — своего родственника. Так вокруг Чупрова «вылезли поганки».

Когда же началось «падение Чупрова»? Ведь и раньше он «доставал» и «изыскивал». Судя по отдельным деталям, можно понять, что оно началось вскоре после того, как Чупров остался без опытного партийного руководителя. Ведь колхоз поднялся еще при Никите Бессонове, который, как сказано в очерке, всегда поддерживал чупровские начинания: он поддержал его замысел сеять лен вместо хлеба, он же поддержал его проект строительства свинарника... И так «во всем председатель опирался на своего друга, секретаря колхозной партийной организации Никиту Кузьмича Бессонова».³⁸ Однако, как нетрудно за-

³⁸ В. Тендряков. Падение Ивана Чупрова, стр. 4.

метить, поддержка Бессоновым Чупрова всегда была поддержкой того, что на языке экономистов называется «выявлением внутренних ресурсов». Для того чтобы сжечь согра и посеять на ней вместо хлеба лен, надо было лишь преодолеть отсталые настроения своих же колхозников — там не нужны были ни «князья», ни попойки с ними в ресторанах, ни прочие сомнительные комбинации «на стороне». Чупров мимоходом ласково и чуть снисходительно говорит о Бессонове — «праведник», и из этого можно заключить, что будь по-прежнему Бессонов рядом с Чупровым, то и не произошло бы никакого «падения». О партийной прозорливости бывшего секретаря говорит и то, как быстро и пронизательно увидел он нехорошие изменения, происшедшие в Чупрове:

«— А изменился Иван, — сказал Бессонов. — Как ты думаешь?»

«— Что-то не заметил, — ответил Алексей.

«— Мне-то со стороны — вроде видней. Прибавилось в нем этакое „я решу“ да „я сделаю“. „Колхоз — это я“!

«— Что ж, за пятнадцать лет колхозники к нему привыкли, он — к колхозникам. Трудно отделить колхоз от себя.

«— Вот, вот... Сперва трудно отделить себя от колхоза, потом — свое от колхозного...»³⁹

Словом, судя по всему, именно в твердости партийного руководства, в постоянной политической работе с колхозниками видит В. Тендряков верное средство расширения их гражданского кругозора. Образ секретаря партийной организации занимает, следовательно, в очерке весьма важное место — он во многом дает ответ на проблему, поставленную в произведении.

В. Лукашевич в цитированной уже нами статье «Реализм образа» упрекал В. Тендрякова в том, что он будто бы не показал причин и условий, приведших Чупрова к падению. Основное достоинство очерка и заключается как раз в том, что в нем показаны и причины и условия формирования таких характеров, но показаны своеобразно, по-своему — с помощью реалистического и совершенно объективного изображения характера, его развития, его изменений.

Мир старых привычек, «древних» чувств, частнособственнических инстинктов, — утверждает В. Тендряков, — отнюдь не исчез полностью и окончательно. Да, уничтожена его материальная основа, самая возможность эксплуатации, но как наивно, опрометчиво и политически близоруко было бы полагать, что борьба с этой старой, складывавшейся веками идеологией

³⁹ Там же, стр. 7.

и психикой уже закончена. Судьба Чупрова наглядно свидетельствует о реальной возможности активного наступления старой морали, если какие-то плацдармы новой морали оказались временно незащищенными.

В очерке «Бородавка»⁴⁰ и в повести «Не ко двору»⁴¹ писатель снова обращается к этой проблеме, но теперь подходит к ней с несколько иной стороны.

Если в «Падении Ивана Чупрова» он показал драму советского человека, который неожиданно для себя попал в плен «древних» чувств, но испытывает отвращение к ним и потому отчетливо и резко осознает всю драматическую противоречивость своего положения, то в обоих названных нами вещах он показывает эти «древние» чувства в их собственном, так сказать, доме, потому что если на Чупрове они временно паразитируют, то в семье старика-«хозяина» из «Бородавки» или Ряшкиных из «Не ко двору» они действительно находятся дома, это их прибежище, их оплот.

Очерк «Бородавка», имеющий подзаголовок «Из записной книжки», является, по существу, заготовкой к позднее написанной повести «Не ко двору». В старике-хозяине нетрудно узнать будущего тестя Федора Соловейкова: у него такие же «мутные, с голубинкой глаза, хрящеватый нос, впалые щеки». От лица также веет «каким-то унылым равнодушием». Но главное, конечно, не в портретном сходстве и не в сходстве даже отдельных деталей, а в общей сути обоих образов: это люди с ярко выраженной собственнической психикой, с глухой, тщательно маскируемой неприязнью ко всему советскому, колхозному.⁴²

⁴⁰ «Литературная газета», 1954, № 16, 6 февраля.

⁴¹ «Новый мир», 1954, № 6.

⁴² «Бородавка» интересна еще и тем, что дает некоторое представление о характере писательской работы В. Гендрякова. Эта зарисовка «из записной книжки» показывает нам очень привлекательный, но редко сейчас встречающийся тип писателя-ходока, неутомимого пешего путешественника по деревням и селам, внимательно изучающего первоисточник всякого подлинного художественного творчества — народную жизнь.

«Мы шли с ним пешком в маленький город Никольск, стоящий среди лесов, далеко от железной дороги.

«Был конец августа. Ветер, в течение дня то нагонявший на небо тучи, то разбрасывавший их, заметно успокоился. Но спускавшееся к лесу солнце затянулось тревожной лиловой дымкой. Ночью может ударить дождь.

«Пора было подумать о ночлеге.

«На берегу реки Юг показались темные тесовые крыши. По рассказам встречных, должно быть, деревня Воронино. Приворачиваем к крайнему дому.

«„Ночевать не пустишь ли, хозяйюшка?..“»

Словом, это люди совсем иного типа, чем Чупров, который может стать их временной жертвой, но никогда не сможет сделаться единомышленником.

В повести «Не ко двору», на первый взгляд, рассказана чисто семейная история. В ней настолько подробно, с массою таких верных и выразительных деталей воспроизведена вся обстановка затхлого ряшкинского дома, что может возникнуть даже мысль — а не ушел ли писатель от злободневных, жгучих вопросов современности, не изменил ли он своему исследовательскому пафосу, изображая с таким тщанием все многочисленные подробности топкого семейного бытия. Эту мысль у иного критика может укрепить и своеобразие самой писательской манеры В. Тендрякова, так как и здесь он предпочитает писать «объективно» и «равнодушно», словно говоря: вот сцены жизни, которые я постарался воспроизвести с наивозможнейшей точностью, правдивостью и скрупулезностью, задумайтесь же над ними, проникните в их смысл и сделайте вывод сами.

Но почему В. Тендрякову для того, чтобы проникнуть в философию враждебного нам мира, понадобилась именно семейная история? Не мелки ли все эти многочисленные бытовые случаи, происшедшие в доме Ряшкиных? Нет, писатель избрал верный, хотя, вероятно, и не единственно возможный путь — ведь именно в мелких случаях, в домашних происшествиях, словом, у себя дома «древние чувства» живут без маскировки. Лидия Сейфуллина однажды метко сказала: «По поступкам наименее значительным лучше всего узнается характер человека. В крупных делах и событиях люди следят за собой, в мелочах — действуют произвольно».⁴³ На людях Силантия трудно распознать, в редкие выходы из своего «дома-крепости» он вместе с потрепанным полушубком (для «бедности») натягивает на себя и личину советского человека. Ни он, ни его жена не совершают ничего антисоветского или незаконного — уличить их трудно. Но дома они откровенны, откровенны их поступки, слова, поведение. Нужно проникнуть в их мир, пожить жизнью Федора Соловейкова, чтобы полностью распознать их нутро — «кулацкое, вражье!»

Повесть «Не ко двору» упрекали в неясности авторской позиции. Упрекали и в том, что положительный герой повести,

Если вспомнить его первые очерки, в которых автор неизменно появлялся перед читателем то в самолете, то в машине, то на корабле, но очерки при этом не становились тогда ни живее, ни интереснее, то как не приветствовать это, хотя и медленное, пешее, но зато верное, «горьковское» ознакомление с жизнью!

⁴³ Л. Сейфуллина. Из рабочего блокнота, стр. 177.

Федор Соловейков, не ведет, дескать, активной борьбы с ряшкинским миром и этим как бы отражает пассивную позицию и самого автора.

Но здесь тоже важно понять своеобразие авторского замысла. Федор Соловейков — обычный парень, скромный, тихий, работающий и честный. И вот этот-то обычный советский парень, парень, каких много, попав в семью Ряшкиных, пришелся там «не ко двору». Не говорит ли это, что новая мораль сделалась действительно господствующей в нашем обществе, если, несмотря на все «блага» обывательской ряшкинской жизни, «парень, каких много», не только не принимает их, но решительно и бесповоротно, перелаывая тихий свой характер, уходит в сторону!

Замысел В. Тендрякова в этой повести и состоял, как нам думается, в том, чтобы столкнуть обычные советские представления о жизни с теми рудиментами старого сознания, которые еще живы, но уж бессильны в своих притязаниях. Ни о какой пассивности авторской позиции не может, следовательно, быть и речи. Какая же пассивность, если писатель образами своих отрицательных героев вызвал у нас ненависть и презрение к живучим остаткам старой морали да показал еще при этом их бессилие перед укоренившейся, ставшей обычной и господствующей, социалистической моралью.

Как и во всех произведениях, в повести «Не ко двору» автор много места отводит изображению большого, широкого мира настоящих советских тружеников. Это дало ему возможность еще сильнее углубить и заострить мысль о том, что ряшкины и впрямь «бородавки» на здоровом теле трудового советского коллектива. Ведь с моралью семьи Ряшкиных борется не один Соловейков, но и его ближайший старший друг — коммунистка «тетка Варвара», поистине заменившая ему мать; почеловечески заботлив к Федору и чужой ему дед Игнат; близкое участие в его судьбе принимают парни из общежития, с которыми раньше жил Федор... Тетка Варвара с ее мудрым житейским опытом быстрее и вернее разобралась в поведении стариков Ряшкиных. «Есть такие, — говорит она Федору, — дальше своего двора и знать не хотят». И советует: «Уж коль взяла тебя за душу статья Степанидина, так отрывай ее от родного пристанища...»⁴⁴ Важное значение в раскрытии положительного идеала имеют и те немалочисленные сцены, которые изображают Федора Соловейкова непосредственно в работе на МТС. В этих сценах Федор предстает перед читателем че-

⁴⁴ В. Тендряков. Не ко двору. Сб. «Ухабы», стр. 300.

ловеком, для которого труд — самое важное в жизни. Работая, он, как говорится в повести, «не чувствовал усталости: хлопотал о горючем, ругался с бригадирами из-за прицепщиков, кричал по телефону о задержке запасных частей, бегал от кузницы до правления...»⁴⁵

Как видим, Федор вовсе не одинок в своей негромкой борьбе против Силантия и Алевтины. И не придает ли ему столько душевных сил как раз то обстоятельство, что он постоянно ощущает себя в атмосфере честного труда и высокой принципиальности?

Писатель показывает также и то, что иногда мешает нам бороться с проявлениями чуждой морали. Мешает этому, например, трафаретное, бумажное отношение к человеку. Есть в повести образ секретаря райкома комсомола Нины Глазычевой. Это эпизодический образ, но он важен для В. Тендрякова как своеобразная антитеза к образу умудренной жизнью коммунистки тетки Варвары. Если Варвара, верно понимая «кулацкое» нутро Ряшкиных, советует Федору оторвать от них Тешу, то неопытная, по-молодому прямолинейная Нина Глазычева категорически требует от Соловейкова «перевоспитать и жену, и отца ее, и мать — всех!»⁴⁶ Причины, которые приводит ей Федор, кажутся ей неосновательными: «Из-за этого-то надо бросать жену с ребенком?» — кричит она, когда Федор говорит: «Семья у них нехорошая... Живут в колхозе, а колхоз не любят».⁴⁷

Федор не может ей толково рассказать, в чем выражается его семейная драма и чем же плохи Силантий и Алевтина. Жизнь складывалась из мелочей. Какие из них достойны того, чтобы рассказать о них сердитому секретарю райкома? Рассказать про Силантия, про незаконно взятую лошадь, про зайчонка, про козу, «пощипавшую огурчики»... но разве все расскажешь? «Где тут самое важное?»⁴⁸

Поступки стариков Ряшкиных, действительно, не подпадают ни под один параграф уголовного кодекса и не нарушают даже устава сельскохозяйственной артели. Случай с козой, забравшейся к Ряшкиным в огород и поплатившейся за то своими рогами, случай, который открыл Федору глаза на многое, что таила в себе темная душа старика Силантия, не может служить веским основанием для разрыва, так же как и случай с зайчонком, или с лошадью, или со скворечником.

⁴⁵ Там же, стр. 311.

⁴⁶ Там же, стр. 327.

⁴⁷ Там же, стр. 80.

⁴⁸ Там же.

Писатель призывает к вдумчивости, чуткости и осторожности в подходе к человеку. Ибо трафаретный подход таит в себе и другую серьезную опасность, о которой и не подозревает наивная Нина Глазычева. Ведь характерно, что в критическую минуту, когда Федор «бросил» Стешу, она вместе со стариком не без хитроумия решила использовать в своих интересах ненужный ей доселе и, казалось бы, прочно забытый комсомольский райком. Так, совершенно неожиданно прямолинейное поведение Нины Глазычевой пошло в пользу ряшкинскому дому, тому дому, где Федор Соловейков должен был, по ее требованию, «перевоспитать и жену, и отца ее, и мать — всех!»

Эпизодический образ Нины Глазычевой — это как бы и новая разведка новой для В. Тендрякова темы.

В поисках причин, тормозивших колхозное развитие, он не мог пройти мимо явлений формализма и казенщины. Если в поведении Нины Глазычевой они — в очень большой степени — были не более как результат ее полудетского максимализма и школьной прямолинейности, то у героя рассказа «Ненастье» эти же черты — устойчивая жизненная позиция, связанная не с недостатком опыта, а с утерей чувства действительности, с глухотой по отношению к жизни (символична фамилия героя — Глухарев).

Надо сказать, что сюжет «Ненастья» не нов в литературе. В «Сибирских встречах» Леонида Иванова одна из главков («Графики и природа») имеет почти тот же сюжет, что и «Ненастье» В. Тендрякова.⁴⁹ Сходную ситуацию мы видим и в очерке В. Овечкина «Районные будни». Наконец, в «Лунных ночах» Анатолия Калинина изображен почти такой же случай.

Правда, в «Лунных ночах» все обходится благополучно — неожиданно пошел дождь, и район оказался спасенным от преждевременного, напрасного сева.

Но в «Ненастье» В. Тендрякова эта крайняя ситуация стала основой всего сюжета. В центре рассказа секретарь райкома Глухарев. Основная линия его поведения — слепая и неукоснительная исполнительность. Хотя он и понимает бессмысленность жестких и категоричных требований о продолжении сева — сева в воду, зазря, впустую, он все же настаивает на бессмысленной трате семян, людского труда и энергии. Когда председатель колхоза, пытаясь образумить секретаря доводами здравого смысла, говорит ему, что сеять в воду преступно, тот заявляет: «Ты выступаешь против государственных планов! Государство указывает: сейте яровые, — ты, как в присказке

⁴⁹ Леонид И в а н о в. Сибирские встречи. «Сибирские огни», 1956, № 4.

про стрижено-брито, твердишь: озимые лучше. Кто нам позволит путать государственные планы? Ты председатель колхоза. Твое дело — выполнять по-готовому...»⁵⁰

Образ Глухарева создан В. Тендряковым, как и образы других его очерков и рассказов, самыми скупыми, но выразительными средствами. Ни слова от автора, но само поведение героя, очерченное резко и безжалостно, свидетельствует о недвусмысленности авторской позиции. Характерен, например, первый же эпизод — встреча Глухарева с колхозниками. Обеспокоенные непогодой, грозившей неурожаем, колхозники, собравшиеся в правлении, ждут от Глухарева какого-то разумного и единственно возможного в данных условиях выхода. «При виде секретаря райкома на всех лицах сразу появилось одинаковое выражение, словно каждый вдруг почувствовал как-то повинным себя в свалившемся на их головы несчастье и в то же время был рад, что наконец пришел тот, кто сможет, кто обязан помочь».

«Чутьем человека, много лет распоряжавшегося людьми, Глухарев, — читаем мы дальше, — уловил это настроение вины и надежды. И хотя с минуту назад у него самого было подавленное настроение, он без всякого усилия принял спокойный уверенный вид, громко поздоровался, не торопясь снял плащ, одернул гимнастерку. Он был высок ростом, широк в плечах, его статную фигуру даже не портил чуть выпиравший через ремень живот. И люди сразу приободрились: не так уж страшен черт, выход есть, его сейчас укажет Нил Степанович, он знает, иначе не держался бы он так спокойно.

«Глухарев сел за стол, обвел взглядом собравшихся и усмехнулся:

«— Что ж, братцы, сырость, гляжу, настроение испортила.

«— Все с радостной готовностью приняли шутку.

«— Что и говорить, подмокли малость.

«— Авось не растаем.

«— И откуда такая прорва воды?

«— Старики не помнят...

«— Глухарев дал выговориться.

«— Вот и потолкуем по душам, без всяких там президиумов, без протоколов. Сев-то остановился, товарищи. Срываем план!»⁵¹

В. Тендряков, рисуя затем дальше этого проповедника «выполнять по-готовому», этого «рыцаря тютельки в тютельку»,

⁵⁰ В. Тендряков. Ненастье. Сб. «Ухабы», стр. 423.

⁵¹ Там же, стр. 420.

делает также попытку раскрыть истоки его характера, процесс его предшествующего формирования. Мы узнаем, что некогда был Глухарев живым, «с огоньком» комсомольцем, носился в отряде «легкой кавалерии», был активным участником коллективизации. . . «А теперь! Какой уж тут огонек в нем, — просто — исполнение обязанностей. . .»⁵² Мы опять-таки не получаем из очерка исчерпывающих сведений о том, почему Глухарев стал таким, но отдельные детали дают нам все же необходимое представление о том, как сформировался его сегодняшний облик. Бездумная исполнительность сделалась альфой и омегой всего его жизненного поведения. Вот он видит, например, что шофер его машины не может проехать по раскисшей ухабистой дороге, понимает это, но не скрывает своего недовольства: «Раз сказано: довези! — в лепешку расшибись, а исполни — твоя обязанность!» Так же и в случае с севом: он понимает, что «сеять в такую погоду рискованно, урожая не будет. . . Малютин предлагает — свяжись с областью, выпроси право не сеять, крест-накрест перечеркни спущенный план. . . Святая простота!»⁵³ Он боится брать на себя ответственность и действует по несложной, но проверенной, как ему кажется, формуле: «Сверху виднее». Он полагает, что стоит ему только прислушаться к колхозникам и отложить сев, в области обязательно скажут: «На стихию вину сваливаете, а вы пробовали бороться за урожай? Сложь руки сидели!» Он совершенно уверен, что держится на своем месте лишь постольку, поскольку «выполняет по-готовому», и поэтому боится отступить от буквы инструкции.

Нет сомнения, что В. Тендряков верно схватил и передал характерные черты определенной категории людей-чиновников, тех, что в условиях устаревавшей системы планирования вместо того, чтобы разумно, в меру своих сил исправлять ее, лишь дискредитировали самую суть нашей партийной хозяйственной политики, направленной на благо народа.

Но, показывает В. Тендряков, время берет свое, прежняя система планирования отживает свой век. Недаром в конце рассказа Глухарев ощущает беспокойство, начинает осознавать неизбежность краха своей «исполнительской», чиновничьей философии, задумывается над чуждостью своей деятельности интересам народа и партии. «Может, не дожидаясь, пока снимут, самому отказаться?» — тоскливо думает он. И эта концовка еще раз подчеркивает наступление перемен, которые, по мысли писателя, происходят в жизни.

⁵² Там же, стр. 446.

⁵³ Там же, стр. 75.

И опять-таки — это очень характерно для В. Тендрякова — он ясно дает почувствовать, что Глухарев есть тоже своего рода «бородавка», т. е. человек, сделавшийся чуждым в том большом коллективе советских людей, которыми он пытается руководить. Как и в прежних произведениях, писатель показывает, что недалекому, отставшему от жизни Глухареву противостоят многочисленные советские люди, настоящие коммунисты. Недаром рассказ о человеке, потерявшем свой былой «комсомольский огонек», начинается с ясно звучащего мотива революционных большевистских традиций: «На опушке хилого леска — тощего ельничка да соснячка вперемежку с ольховыми кустами, — там, где каждую осень сочными красными ягодами покрываются брусничные кочки, стоит посреди круглого дернового холмика невысокий столб, потемневший от непогоды».⁵⁴ Это могила Игната Малютина, чьим именем назван сейчас колхоз, где происходят события рассказа. Он был убит кулаками в годы коллективизации. Нынешний председатель колхоза Андрей Малютин — его сын. Он-то и ведет вместе с колхозниками борьбу с Глухаревым, он-то и говорит на колхозном собрании свои мудрые слова: «Нам надо план для жизни, а жизнь наша — хороший урожай...»⁵⁵ Его поддерживает председатель колхоза «Искра» Четвертнов и отец Игната Малютина — старик Тит Малютин. Образ Андрея Малютина отчасти напоминает Игната Гмызина из повести «Тугой узел», человека, как бы олицетворяющего непоколебимую партийную совесть.

«Ненастье» — это, таким образом, рассказ о силе, прочности, незыблемости основных партийных принципов и жизнеутверждающих революционных традиций.

Но еще более отчетливо высказывается эта мысль в рассказе «Под лежач камень». Его герой, молодой инструктор райкома Сергей Княжнин, очень похож на Глухарева, каким тот был в молодости, — это человек «с огоньком», живой и инициативный. С радостной молодой готовностью, не без юношеской самоуверенности, отправляется он в один из самых отстающих колхозов с твердым убеждением, что «нет плохой земли, есть плохие хозяева». Однако жизнь вскоре внесла поправки в столь книжное о ней представление. Колхоз оказывается беден не потому, что люди не умеют работать или не знают агротехники. Им нередко мешают препоны иного характера. Так, например, за тем колхозом, куда приехал Княжнин, числится немалое количество гектаров хороших луговых покосов, на это количество

⁵⁴ Там же, стр. 414.

⁵⁵ Там же, стр. 422.

спускается определенный план сенокошения и соответственно план по развитию животноводства. Дело же, однако, в том, что луга в большей своей части давно заросли кустарником, сена дают мало, план же остается прежним. Казалось бы, чего проще — надо изменить план, надо вырубить кустарники. И вот обнаруживается, что решить эту простую, казалось бы, проблему не так-то просто. Во-первых, изменять план, хотя бы временно, пока вырубят кустарники, никто не смеет, и, во-вторых, рубка кустарников тоже оказывается делом не простым, так как нужны стальные тросы, которые хотя и имеются в избытке в одной из районных организаций, но не принадлежат, однако, сельскому ведомству. Начинается волокита, окончившаяся безрезультатно. Вернувшись в колхоз, где его уже все полюбили и где ждут от него человеческого участия и помощи, он, как Глухарев из «Ненастья», в ответ на расспросы и доверчивые жалобы, презируя самого себя, но не умея поступить иначе, угрожающе кричит: «Что за рассуждения?! Бойтесь переработать?.. Пустопорожними разговорчиками председатель развлекается! С нас требуют выполнения плана! Не на будущий год, не через три года!.. Сейчас!»⁵⁶

«Безобразное чудо», случившееся с умным и чутким Княжниным, когда он закричал на колхозников, — кульминационный момент рассказа. После долгих и мучительных размышлений, а особенно после колхозного собрания, на котором провалили его кандидатуру в председатели, Княжнин решительно стряхивает с себя наваждение — рассказ кончается тем, как, вновь придя после своего позорного провала к секретарю райкома, он говорит ему слова, полные уверенности и силы: «Надо воевать! Под лежач камень вода не течет!..»⁵⁷

Итак, заключает писатель, основные начала советской жизни непобедимы.

4. «БОРЬБА КАК ПРОЦЕСС»

Повесть «Тугой узел» (первоначальное название «Саша отправляется в путь») словно в фокусе оконцентрировала в себе все богатство жизненных наблюдений писателя над современностью. Подобно тому, как в судьбе Ивана Чупрова он раскрыл в свое время некоторые типичные стороны экономического положения деревни; подобно тому, как в повести о семейной драме Федора Соловейкова он показал живучесть старой, враждебной

⁵⁶ В. Тендряков. Под лежач камень. Сб. «Рассказы 1954 года», Изд. «Советский писатель», М., 1955, стр. 644.

⁵⁷ Там же, стр. 649—650.

нам морали и призвал к борьбе с нею; подобно тому, как верно он обрисовал несостоятельность канцелярско-бюрократических методов руководства сельским хозяйством, так и в повести «Тугой узел», верный своему принципу раскрывать характеры в их тесной связи с определенными жизненными явлениями, он рисует нам тип современного карьериста, бюрократа сегодняшней складки и детально, с добросовестностью естествоиспытателя обнажает перед нами всю историю формирования этой мерзкой и преступной человеческой особи.

Но прежде чем перейти к Мансурову, главному художественному открытию В. Тендрякова в «Тугом узле», скажем несколько слов о его предшественнике, Комелеве.

Кто такой Комелев? И — главное — каково место этого образа в идейно-художественной концепции всего произведения?

Прежде всего — он не просто предшественник Мансурова по должности: его смерть знаменательно совпала с периодом усилившейся борьбы партии за подъем народного хозяйства. Эта смерть, происшедшая между двумя заседаниями, в кругу бумажных дел и канцелярского воодушевления, не лишена известного символического оттенка.

Комелев принадлежал к тому типу людей, которые при полной субъективной честности и даже самоотверженности и при полной, конечно, уверенности в несомненной пользе своего существования были не более чем канцеляристами. Мансуров не без основания называет работу своего предшественника «бессмысленной» и больше всего боится поначалу сделаться его преемником в этом мертвящем бумажном колесе.

«У Комелева во всех его командировках, заседаниях, беспокойствах была какая-то бессмысленность, — говорит он. — Ломил, тянул воз через силу, сгорел на работе, а для чего?.. Неужели у меня впереди такая же бессмысленная жизнь? Вот что пугает!»⁵⁸

А субъективно Комелев был неплохой человек. Саша, его сын, со слезами умиления вспоминает, как мечтал отец о «красивой жизни на красивой земле», как трудно и самоотверженно он работал, как любил он людей и ради них «не берег себя на работе, не следил за своим здоровьем, отмахивался от врачей...»⁵⁹

Да, это — факты. Но есть и другие:

⁵⁸ В. Тендряков. Тугой узел. «Роман-газета», Гослитиздат, М., 1956, № 9 (129), стр. 3.

⁵⁹ Там же, стр. 2.

«Комелев любил народ, а в районе не много крепких колхозов. В МТС не могут обучить специалистов. Поломанные тракторы по полгода простаивают около полей...»⁶⁰

Саше, с его юношеским романтизмом и жизненной неопытностью видна пока лишь одна сторона духовного облика отца — его слова о «красивой жизни» и «красивой земле», его мечты, его постоянная погруженность в работу.

Но Игнату Гмызину, человеку, умудренному большим жизненным опытом, зато видна и другая сторона комелевского характера, которая потом открылась и для Саши.

«Человеческие качества? — говорит он. — Да в них ли дело? Комелев, слава тебе господи, имел эти качества, не пожалуешься. Честный, прямой... за то, чтоб хорошее людям сделать, на все готов, хоть с любого обрыва в воду... Плохо, если руководитель не имеет этих человеческих качеств, но этого, брат, мало...

«Хороший руководитель на две стороны слышит. Плохой туг на одно ухо: что сверху прикажут — на лету схватит, что снизу посоветуют — не доходит. Вот оно, качество-то... Тем и плох Комелев, что, как ручей по весне, все в одну сторону нес — сверху вниз. Людей любил, добра им желал, а не доверял. Часто случается — кого любят, тому не доверяют...»⁶¹

Слова и побуждения у Комелева неплохие, но вот способности понять и поднять народную инициативу у него нет. Он такой же «человек-инстанция», как и Паникратов из повести «Среди лесов», или Неверов из очерков А. Калинина, или Бурмистров из мордовских очерков И. Антонова.

А в конце концов это все та же «борзовщина» — ее разновидность, ее вариация.

Комелев умер очень вовремя для себя. Его сущность становилась, надо думать, уже ясной для тех людей, которых он так сильно «любил». Во всяком случае Игнат Гмызин произносит свои трезвые о нем слова сразу после его похорон. Так же думает и Мансуров, говорящий о «еще» не выдохнувшихся комелевских «порядочках», Федосий Мургин и др. Значит, уже при жизни его стали обнаруживаться и все более давать знать о себе новые общественные тенденции. Смерть лишь сделала очевидным бесславный итог этой жизни, бессмысленность и бесцельность этого беличьего движения в канцелярском колесе.

По началу повести можно было ожидать, что сюжет развернется, следовательно, таким образом: старый секретарь райкома умер, отошли вместе с ним в прошлое и недостатки недав-

⁶⁰ Там же, стр. 3.

⁶¹ Там же, стр. 10.

него времени. Однако В. Тендряков пошел по иному пути: его интересовали те жизненные явления, которые свидетельствуют о живучести некоторых устаревших методов руководства. Повесть чужда самоуспокоенности. Как и в прежних своих произведениях, В. Тендряков призывает к бдительности, учит свое- временно разбираться в сложных и противоречивых процессах, происходящих в сегодняшней общественной жизни.

Итак, Комелев умер. Но, показывает писатель, новое время также не свободно от своих противоречий. Люди чуждой нам морали, использовав его достижения и тенденции, могут и тут сильно тормозить общественное движение, прикрываясь дымовой демагогической завесой.

Мансуров — это человек, всплывший как раз на волне последнего времени. Его знаменитая «папка», в которой он так тщательно собрал сведения о многочисленных недостатках своего района, с чьей помощью сделал он свою блестящую карьеру, потому и нашла, между прочим, ход и движение, а не осталась лежать на полках райкомовского кабинета, что само время благоприятствовало отныне этому чисто «антикомелевскому» энтузиазму нового секретаря.⁶²

И, надо сказать, что поначалу, когда Мансуров начал это свое столь нужное для людей района дело, когда он начал, например, борьбу за лен, его энтузиазм, хотя и не был лишен оттенка тщеславия, был все же совершенно чужд того оголтелого карьеризма, какой появился у него значительно позже — уже в пору его полного успеха.

Когда он разговаривает тотчас после похорон Комелева с Игнатом Гмызиным, он высказывает мысли, с которыми невозможно не согласиться и которые родились не только у него, конечно, но и у других людей, в том числе и у такого верного и последовательного партийца, как Гмызин. В самом деле, ведь не только он, но и другие чувствовали, насколько устарела прежняя система планирования, сделавшаяся в новых условиях

⁶² Вспомним сходную ситуацию в очерке «Лунные ночи» Анатолия Калинина: тоже новый, как и Мансуров, секретарь райкома Еремин составляет обширную докладную записку в обком партии о недостатках в планировании районного сельского хозяйства. Его папка, которую он не без основания называл уже «злополучной», долго и, казалось, безнадежно лежала «сначала в обкоме, а потом в областном управлении сельского хозяйства», но затем в силу тех же причин, что и в повести Тендрякова, получила быстрое движение: «Прочитали мы ее и в обкоме и в облисполкоме, — говорит Еремину новый секретарь обкома. — И должен сказать, что хотя вы, товарищ Еремин, писали только о своем районе, это немало подскажет нам и для всей области» (Анатолий Калинин. Неумирающие корни. Рассказы. Изд. «Молодая гвардия», М., 1955, стр. 105).

серьезным тормозом общественного развития. Мы уже приводили высказывание на этот счет Игната Гмызина. Нетрудно заметить, что между его словами и словами Мансурова — полное совпадение. Потому-то Игнат с таким сочувствием и полным пониманием, хотя и не без шпильки в адрес мансуровского честолюбия, и слушает его резкие, полные горечи слова: «Я силы чувствую, расти хочется, а вот застыл, как гриб, прихваченный заморозками».⁶³

Мансуров получил возможность роста именно потому, что то недовольство, которое он так резко высказал в беседе с Игнатом, получило вскоре общественное выражение и поддержку. Вот почему Мансуров, каким мы его видим в начале повести, является в глазах многих ходатаем народных интересов: в его папке заключены ведь не только (и даже не столько) его собственные наблюдения над промахами планирования и руководства, но и многочисленные пожелания, советы, замечания многих — и самых разнообразных — людей. «Тут и Чистотелов положил мзду, — размышляет он однажды, — и покойный Комелев, и Сутолоков, и директор МТС... Я всего-навсего кладовщик — принимал и сортировал...»⁶⁴ И это не лицемерие, не напускная скромность. Он действительно так чувствует, потому что наконец-то, впервые увидел в своей деятельности «толк», конкретную пользу.

В эту пору он, как видно из повести, не только не противопоставляет себя народу и партии, а наоборот, вместе с ними, в единении с ними находит свое счастье. Что же касается честолюбия, то и этого тогда еще нельзя было поставить ему в вину — ведь здоровое честолюбие, вырастающее из желания быть в глазах своего народа лучшим, не есть еще карьеризм.

Когда же и почему началось падение Мансурова? Став во главе района и искренне желая принести пользу людям, Мансуров наткнулся на далеко не изжитые еще «комелевские» порядки, на различные препоны и рогатки бюрократического свойства. Его папка, поначалу имевшая видимый успех и вынесшая его на поверхность общественной жизни, мало-помалу стала встречать противодействие. Чтобы претворить в жизнь свои полезные начинания, Мансурову нужно было, не оглядываясь на возможность временного поражения, бороться, т. е. энергично, настойчиво, самоотверженно отстаивать свою точку зрения и главное — быть уверенным в широкой поддержке тех людей, которые вложили так много ума и жизненного

⁶³ В. Гендряков. Тугой узел, стр. 4.

⁶⁴ Там же, стр. 20.

опыта в его папку и ходатаем которых он так радостно себя ощущал.

Но с ним произошло то же, что и с Комелевым, что и с Глухаревым и что чуть было не произошло, как мы помним, с Княжинным (из рассказа «Под лежач камень») — он не поверил в силу народной и партийной поддержки и возможность преодолеть встретившиеся ему препятствия с помощью этой силы. Будучи человеком небольшой культуры и ограниченного кругозора, он не смог перестроиться в новых, непривычных для него условиях, хотя поначалу и выступил против «комелевских» порядков. А усилившаяся от первых удач жажда личного успеха, вместе с сознанием постоянной опасности быть снова низвергнутым в ряды «простых смертных» (в случае крупных — и, как оказалось, неизбежных — ссор с начальством), привела его к тому, что ради удержания себя на столь желанной и неожиданной высоте он ухватился за испытанное средство — за те же «комелевские» порядки, против которых он так эффектно начал свою борьбу, которую так опасно оказалось продолжать. Недаром однажды он прямо надеется на то, что «еще покойный Комелев крепко-накрепко привил привычку — есть указание сверху, значит надо подчиняться».⁶⁵

Первое пробное, так сказать, испытание Мансурова, которого он не выдержал, это прием в район пятисот голов породистого скота. Район — по твердому убеждению и подсчетам Мансурова — не мог выдержать такого количества, не позволяли местные условия. С этими мыслями он подходил и к трибуне, но в последнюю минуту, когда тишина огромного переполненного зала, как казалось ему, ждала от него необычного, эффектного поступка, — в эту последнюю минуту Мансуров почувствовал, что «вызвать разочарование — невозможно». «Резко, как от удара, он распрямился, вскинул голову, облитый светом театральных рефлекторов, юношески подобранный, смуглое, широкоскулое лицо как бы вспыхнуло решительностью, голос стал звучным, упругим, властным», он назвал цифру — пятьсот голов, и зал «доброжелательно прошумел аплодисментами».⁶⁶

И именно с этого момента началось охлаждение его к Игнату Гмызину, понявшему мотивы его поступка, охлаждение, которое потом перешло в ненависть.

И как выразителен, кстати сказать, весь тот тонко воспроизведенный антураж, который окружает Павла во время его

⁶⁵ Там же, стр. 38.

⁶⁶ Там же.

безрассудного выступления! Он выступает с театральных подмостков, ослепленный ярким светом театральных рефлекторов, — в эту минуту, мы понимаем, он уже актер.⁶⁷ Его подъем явился на самом деле его падением. В этом отношении характерен случай, когда он, уже связанный прежним своим поступком, а также страхом разоблачения за самоубийство Мургина, покончившего с собой из-за падежа скота, взялся и за строительство кормоцехов. Единственное, на что хватило сил у Павла, это «без особого восторга» сказать: «Кормоцеха... Да-а, вещь завидная... только дорогая, нашим колхозам, пожалуй, не по карману».⁶⁸ Но на категорическое возражение у него не хватает духу, хотя он в то же время совершенно ясно понимает невозможность строительства кормоцехов в бедных колхозах. «У многих колхозов развалились скотные дворы, — думает он, возвращаясь от секретаря обкома, — зимой будет мерзнуть племенной скот. Куда там кормоцеха! Не по Сеньке шапка. А Курганову не возражишь... Сразу поставит вопрос ребром: „Сил мало?.. Почему тогда хапнули столько скота, почему не рассчитали свои силы?..“ — Что ответить?»

«Тут еще Игнат... Он, если заговорил, будет теперь настаивать — признайся, что перегнул. Попробуй-ка признаться — грянет гром из обкома, пыль пойдет от секретаря Мансурова. Скот, бескормицу, даже смерть Мургина припомнят. Тугой узел завязывается, как распутать его?»⁶⁹

Теперь спрашивается, какова же здесь авторская позиция самого В. Тендрякова? Не ясно ли, что разоблачая «мансуровщину», писатель помогает тем самым партии в преодолении элементов формализма в области руководства народным хозяйством? Пафос писателя заключается в призыве к воспитанию в людях чувства личной гражданской ответственности за общенародное общественное дело, в призыве к мужеству и подлинной партийности во всех своих поступках. Вина Мансурова состоит в том главным образом, что, имея недюжинные организаторские способности, он не воспитал в себе этого гражданского чувства глубочайшей ответственности за общенародное дело — бедность культуры, ограниченность кругозора и разыгравшееся честолю-

⁶⁷ Впоследствии эта деталь, указывающая на актерскую неискренность Павла, появится еще в самом конце повести, но уже в совсем иной роли: Мансуров, ожидая разоблачения, стоит в том же театре (перед началом заседания) среди старых декораций, пахнущих олифой и пылью, у косо стоящей фанерной колонны и выбирается на сцену жалкий, обмякший, «бочком, болезненно приподняв одно плечо».

⁶⁸ В. Тендряков. Тугой узел, стр. 65.

⁶⁹ Там же.

бие помешали ему быть мужественным и преданным народному делу до конца, несмотря на возможный риск и даже временное поражение. Здесь снова вспоминается Еремин, герой «Лунных ночей» Анатолия Калинина: он ведь тоже, как мы говорили, начал с «папки», в которую добросовестно занес богатый опыт людей своего района. Его «папку» тоже, в конце концов, признали, как и папку Мансурова. Но дальнейшая их судьба резко различна. Анатолий Калинин, не сглаживая острых перипетий последующей борьбы Еремина, показывает, как много может сделать настоящий гражданин, принципиальный коммунист, если он останется верным своему великому долгу. В. Тендряков, показывая нам возможность другой судьбы, говорит о том, к чему может привести беспринципность, приспособленчество, измена партийному долгу, и призывает к тому же, что и Анатолий Калинин, — к гражданской ответственности и принципиальности.

Как и во всех произведениях В. Тендрякова, так и в «Тугом узле» большое место занимают у него образы положительных героев. Мы уже упоминали такую яркую фигуру, как Игнат Гмызин, старый, опытный председатель колхоза, настоящий партиец. Духовно близок к нему и погибший по вине Мансурова Феодосий Мургин. Не анализируя всех многочисленных положительных героев повести, остановимся лишь на некоторых из них.

Безусловно, наиболее значительным является образ Игната Гмызина. Духовно он очень близок Родневу («Среди лесов») и в особенности Андрею Малютину («Ненастье»). У него, как и у Малютина, огромный опыт руководства колхозом, он прекрасно разбирается в людях — главное, с настоящей партийной принципиальностью относится к жизни. Он был первым, кто безоговорочно осудил Мансурова сразу же после его легкомысленного выступления на конференции по животноводству. В сущности, с этого момента и началось резкое расхождение между Игнатом и Мансуровым. С той же принципиальностью он выступил и против второго поступка Павла, прямо сказав ему, что строить кормоцеха в запущенных колхозах он решил из чисто карьеристских соображений.

Гмызин — наиболее привлекательный образ всей повести. Он свидетельствует о том, что истинного коммуниста, истинного партийца-ленинца не могут сбить с толку ни временное возвышение карьериста Мансурова, ни необходимость рискованной борьбы с его окружением и покровителями.

Характерно, что Гмызин появляется на страницах повести именно в те моменты, когда Мансуров совершает свой очеред-

ной неблагоприятный поступок, — он появляется как олицетворение партийной совести, как неподкупный судья его поступков.

Дух своей боевой партийности Игнат передает Саше Комелеву — своему духовному сыну. Первоначально повесть называлась «Саша отправляется в путь», что подчеркивало значение этого образа, но затем писатель изменил название. Однако ни смысл судьбы Саши, ни место его в повести не изменились — он представитель того нового, молодого поколения, которое принимает из рук старого поколения, как эстафету, ленинские партийные заветы. Весьма знаменательно, что именно от Саши исходят слова окончательного осуждения и разоблачения «мансуровщины», когда он выступает на открытом партийном собрании в конце повести. И то, что Саша, разоблачая Мансурова, высказывает мысли своего старшего товарища Игната Гмызина, правдиво не только с психологической точки зрения, но и с точки зрения более высокой: его выступление знаменует живость и действенность партийных традиций, ставших традициями и самого юного коммунистического поколения страны.

Важное место в идейной концепции произведения занимают также образы Феодосия Мургина и Кати. Судьбы этих двух героев, пожалуй, наиболее тесно связаны с образом Мансурова. Трагическая судьба Феодосия Мургина резко и беспощадно обличает антипартийную «государственную» деятельность Мансурова. А крушение иллюзий юной Кати прекрасно комментирует облик Мансурова с другой стороны — падение его как «частного» человека. Эти две драматические человеческие судьбы, сопровождающие Мансурова на протяжении всей повести, превосходно выполняют роль, предназначенную им автором: углубляют наше представление о характере отрицательного явления.

Но было бы неверно думать, что Феодосий Мургин и Катя, при всей симпатии к ним автора и сочувствии к их судьбам, лишь оттеняют образ Мансурова или победно демонстрируют свои положительные свойства. У В. Тендрякова обычно нет образов, которые можно было бы легко и просто расклассифицировать по рубрикам «добра» и «зла». Мы видели, например, что даже Чупров, показанный в столь недвусмысленно-резком свете, заключает в себе многие человеческие качества, за которые его можно уважать и можно ему сочувствовать. Так и здесь: да, Феодосий Мургин — прекрасный человек, всю жизнь свою отдавший колхозу, нашедший свое большое человеческое счастье в колхозе и преданный ему до конца своих дней. Недаром в последней своей беседе с Мансуровым он, вспоминая жизнь, говорит раздумчиво: «За последние дни вот оглянулся

я назад... и увидел — глупая у меня была жизнь, длинная и глупая. Одно интересное в ней — колхоз... Из шестидесяти пяти лет — эти двадцать... Так вот, окромя колхоза, у меня ничего. Оставить мне колхоз, не пугая скажу, — смерть. Куда я?»⁷⁰ Однако, рисуя его судьбу, писатель ставит еще одну важную проблему и решает ее не в пользу Феодосия Мургина. Вспомните сцену первого падежа в его колхозе и первый разговор по этому поводу с Мансуровым. Мансуров беспощадно распекает и так удрученного несчастьем старика, грозит ему снятием с работы и исключением из партии. Феодосий Мургин все это сносит с покорностью. Почему, разве он виноват? Ведь это Мансуров взял пятьсот голов скота, чтобы блеснуть в глазах начальства своей энергией и оптимизмом.

Да, виноват! — отвечает писатель всей логикой развития этого образа. Он виноват в том, что растерял свой гражданский темперамент, которого не могло у него не быть, если вспомнить, в какие годы стал он председателем колхоза; он виноват в том, что он не протестовал и не боролся против «комелевщины» и «мансуровщины» и, в частности, тогда, когда Мансуров брал эти злосчастные пятьсот голов скота, не поднял руки, чтобы своевременно остановить столь очевидную авантюру.

При всем авторском — и читательском — сочувствии к Феодосию Мургину нельзя пройти мимо этой стороны дела. Нигде не осуждая Мургина открыто, «от автора», писатель вместе с тем резко осуждает его за общественную дряблость, за утерю чувства личной гражданской ответственности в делах общенародных.

Как видим, с виду «безусловно положительный» герой этот на самом деле сложен — «положительное» и «отрицательное» в его психике и поведении не существует, как в некоторых плохих романах, для «равновесия», отдельно, а, как это бывает в жизни, тесно связаны друг с другом.

Так же сложен и образ Кати. Кто такая Катя? Это девушка, житейски совершенно неопытная, с теми школьно-прямолнейными взглядами на жизнь, которые часто бывают свойственны юности. Книжный догматизм и восторженная экзальтированность, поиски авторитета и слепая вера в выдуманные авторитеты — все эти черты ее характера вполне могли превратить ее впоследствии и в «портфельщицу» Лежневу («Среди лесов») и в Нину Глазычеву («Не ко двору»).

⁷⁰ Там же, стр. 58.

Ей даже не приходит в голову, в отличие от Саши, что вера в партию не означает отказа от самостоятельного, а если надо, и критического отношения к отдельным членам партии. Катя видит в Мансурове все совершенства той организации, к которой он не имеет, в сущности, никакого отношения. Для нее Мансуров непогрешим, раз он член партии и к тому же секретарь райкома. Но Катя пережила драму прозрения — она не превратилась ни в Лежневу, ни в Глазычеву. Ее девическая любовь к Мансурову, приведшая к краху многие ее наивные представления о жизни, помогла ей избавиться от них, как от кошмарного сна.

Надо ли говорить, что «драмы прозрений», которые переживают положительные герои Тендрякова, также свидетельствуют о глубокой уверенности писателя в неизбежной победе добрых начал, о прочности и незыблемости советской социалистической идеологии, ставшей основой нашей жизни.

«Драмы прозрений» характерны для многих и «положительных», и «отрицательных» героев В. Тендрякова.

Но есть люди, для которых самая возможность прозрений, к несчастью, уже невозможна, так как о трагизме своего положения они даже не догадываются.

Вот, например, Петр Сарафанов, герой небольшого рассказа «Рыцарь тютельки в тютельку», написанного одновременно с повестью «Тугой узел». Его мышление как бы застыло в привычных нормах механической «исполнительности», которую он, однако, принимает за необходимую дисциплинированность государственного работника. Для него, как и для Глухарева, считавшего, что «главное... создать в человеке чувство дисциплины». (понимаемой, разумеется, им по-своему), важен «не хороший урожай, а выполнение инструкций, не хлеб, а цифра в сводке».⁷¹ «Тютелька в тютельку для него — бор!» — как говорит о Сарафанове один из героев рассказа. Но в отличие от Глухарева, который, как мы знаем, начинает все-таки задумываться над практическим смыслом своего руководящего «функционирования», Сарафанов оказывается неспособным подняться даже до этой незначительной высоты самокритики, до которой поднялся Глухарев. Характерно, что, совершая очередную нелепость (вроде тех, что совершает Глухарев в рассказе «Ненастье») и будучи уверенным в своей абсолютной непогрешимости (поскольку он совершает эту нелепость в пол-

⁷¹ В. Тендряков. Рыцарь тютельки в тютельку. «Литературная Москва», литературно-художественный сборник московских писателей, вып. 1, Гослитиздат, М., 1956, стр. 740.

ном соответствии с буквой последней инструкции), Сарафанов прикрывается высоким авторитетом партии и государства. Для него «новая установка» — это лишь средство проверки его «политического чутья». Одним словом, говорить здесь о какой-либо духовной «драме прозрения» невозможно.

Рассказ «Рыцарь тютельки в тютельку» — маленькое, на двух страницах произведение, в сущности, это даже не рассказ, а эскиз, беглый набросок в записной книжке.

Но из этого эскиза вырос образ Княжева, героя рассказа «Ухабы». Сюжет его очень прост: произошла автомобильная катастрофа, погиб человек, его можно было бы и спасти, если бы директор МТС, к которому обратились за помощью, рискнул дать трактор, чтобы перевезти раненого к врачу, но он этого трактора не дал. Отказал потому, что убоился «рискнуть» нарушить инструкцию. Ему и в голову не приходит, что его «вышестоящее начальство» может совсем иначе взглянуть на столь оправданное всеми обстоятельствами «нарушение инструкции», справедливо запрещающей использовать тракторы «для транспортных перевозок». Пытаясь оправдаться, он говорит Василию: «Я все сделал, что от меня лично зависело... Если 6 тракторы были мои собственные... Я всего-навсего директор... И как директор должен подчиняться распоряжкам вышестоящих организаций».⁷² Беда Княжева в том, что он утерял чувство гражданственности, для него понятие «государственная деятельность» потеряло свой широкий, благородный, глубоко гуманистический смысл. Оно стало синонимом «службы» в старо-казенном смысле этого слова.

У В. Тендрякова в его рассказе есть и немало героев, противостоящих Княжеву. Нельзя, например, не замечать того обстоятельства, что история с раненым заканчивается обращением шофера Василия к коммунистам МТС, которые и организуют (не в пример Княжеву) необходимую помощь. Если учесть, что все произведение написано в очень сжатой, лаконичной форме, когда каждый эпизод является действительно необходимейшим моментом в развитии авторской мысли, то, на наш взгляд, никак нельзя игнорировать столь важное для понимания авторской позиции обстоятельство.

Наконец, очень интересен образ шофера Василия. Он занимает настолько большое место в произведении, что, в сущности, именно его, а не Княжева и следовало бы, пожалуй, считать главным героем рассказа. Он из тех людей, которые особенно не задумываются над жизнью, живут, «как трава растет»,

⁷² В. Тендряков. Сб. «Ухабы», стр. 477.

ничто большое, высокое ни разу не затронуло его души, не вскрылило ее. «Много пассажиров перевез Василий на своей машине от Густого Бора до станции и обратно. Для чего он их возил? Чтобы вышибить деньгу».⁷³ Жизнь текла размеренно и спокойно, создавая иллюзию полного благополучия и даже довольства собою. Она текла от полочки до полочки, со своими маленькими хитростями, придуманными целым поколением шоферов специально для обхода различных дорожных инспекторов, текла вплоть до того момента, когда произошла катастрофа и когда, сделавшись косвенным виновником гибели пассажира (незаконного пассажира — «леща»), Василий впервые задумался «о чем-то большом, неясном, о таком, которое никак бы не смог рассказать словами... Сейчас хотелось сделать что-то большое, чем-то хорошим удивить людей. Что сделать? Как удивить? Он не знал. Было лишь желание непонятное, незнакомое, тревожащее...»⁷⁴

После катастрофы Василий впервые в жизни понял мелочность и даже бессмысленность всего своего прежнего существования. Тот душевный перелом, о котором он «никак бы не смог рассказать словами», и заключался, по-видимому, в том, что вместо привычного, спокойного и безответственного «так и должно быть» почувствовал он «непонятное, незнакомое, тревожащее», совершенно новое, небывалое чувство, которое, если бы мог он его сформулировать словами, звучало бы, наверно, не без оттенка гражданской обеспокоенности: «так не должно быть!» Не должно быть так, чтобы человек, трусливо спрятавшийся за бумажку, мог содействовать гибели другого человека, как это сделал Княжев, забывший о своем гражданском долге. Не должно быть так, чтобы человек, нарушивший некий пункт некоей инструкции ради высшего закона человеческой взаимопомощи, боялся за свое положение, — где же тогда его достоинство? И, наконец, не должно быть так, чтобы на дороге, непригодной для езды, стояли новенькие столбики, это грустное свидетельство фальши и формальности.

За воспитание высокого чувства гражданской ответственности и борется В. Тендряков в своих произведениях.

Каково же его место в современной литературе или, говоря иными словами, в чем же состоит своеобразие его творчества?

Во-первых, как мы видели, творчество В. Тендрякова — действительно неотъемлемое и очень характерное явление нашей

⁷³ Там же, стр. 492.

⁷⁴ Там же.

литературной действительности последних лет. Его талант целиком обязан своим ростом событиям, связанным с борьбой партии за развитие народного хозяйства, за восстановление и упрочение ленинских норм партийной жизни. Вместе с В. Овечкиным, Г. Троепольским, А. Калинин, Г. Баклановым, С. Залыгиным, М. Жестевым и многими другими он горячо поддержал это направление партийной политики и в своих произведениях сосредоточил внимание на тех недостатках в нашем общественном развитии, на которые указала партия в известных решениях Пленумов ЦК КПСС по вопросам народного хозяйства и в других многочисленных партийных документах. В этом и состоит прежде всего общественная роль творчества В. Тендрякова, сходная с той ролью, которую сыграли в это время и произведения названных выше авторов, составивших весьма заметную и своеобразную линию в современной литературе.

Своеобразие ее состоит, однако, не только в том, что ее выразители (никак, разумеется, между собою организационно не связанные) решали сходные общественные задачи, но и в том, что решали они эти общие задачи совершенно различными художественными средствами. В нашей статье мы и стремились показать своеобразие В. Тендрякова по сравнению, скажем, с В. Овечкиным, М. Жестевым и иными писателями. Это своеобразие (если говорить о самых главных чертах) состоит, как нам кажется, в преимущественном внимании писателя к тем явлениям и сторонам жизни, отрицательная суть которых не видна с первого взгляда и потому часто ускользает от прямого публицистического воздействия. Поэтому, в отличие, скажем, от В. Овечкина, Тендряков в гораздо большей степени «психологичен» (даже в собственно «очерках») и прибегает к той манере письма, которая позволяет ему исподволь, «незаметно» для читателя разоблачать объект его изображения и одновременно утверждать авторскую позицию.

Вместе с тем В. Тендряков, как и В. Овечкин, и Г. Троепольский, при всей критической направленности своего творчества не теряет из виду главного направления советской жизни и главной задачи, стоящей перед любым советским писателем: критикуя недостатки и отрицательные явления, он утверждает социалистическую действительность, социалистическую мораль. В его произведениях, как мы видели, немало места отведено изображению положительных характеров. Показательна в этом отношении повесть «Тугой узел», где нарисованы образы старого коммуниста Гмызина и юного Саши Комелева. Преимущественное внимание В. Тендрякова к изображению противоречий и недостатков нашего общественного развития объясняется тем,

что именно в годы формирования его таланта на них было обращено общее внимание, к изучению и искоренению их неоднократно призывала советских людей Коммунистическая партия.

Сегодняшняя колхозная действительность во многом уже отличается от той деревни, что была объектом пытливого изучения В. Тендрякова, В. Овечкина и других писателей всего лишь несколько лет назад. Многие из того, о чем мечтали лучшие герои В. Тендрякова, за что они вчера боролись, сегодня уверенно входит в деревенскую жизнь. И сейчас самое важное для писателя — не остаться в кругу уже излюбленных и испытанных тем, образов, проблем. Надо думать, что В. Тендряков, будучи писателем очень чутким и внимательным к жизни, в своих новых произведениях глубоко и всесторонне покажет нам деревню на новом, сегодняшнем этапе ее развития.



СООБЩЕНИЯ





В. М. С МИРНОВ

ДВЕ РЕДАКЦИИ «ТАНИ» А. АРБУЗОВА

(Заметки об особенностях пьес драматурга)

О драматургии А. Арбузова уже давно принято говорить как о драматургии, обладающей весьма резкими отличительными чертами. Но в чем заключается это своеобразие драматургии А. Арбузова, проявилось ли оно сразу же в его первых пьесах или же было достигнуто им после долгих лет творческого труда и создания пьес, в которых было и новое, и подражательное, — этот вопрос еще не освещен. Наметить путь творческого роста драматурга, показать, как драматург освобождается от подражательности, как форма его пьес делается все более своеобразной, все более полно помогающей выполнению идейного замысла пьесы, — сделать это можно, как нам кажется, лучше всего путем анализа двух редакций самой известной пьесы Арбузова — «Тани». А уже затем, после анализа ранней и поздней редакций «Тани», представляется уместным высказать некоторые соображения о своеобразии жанра пьес А. Арбузова в целом.

1

Пьеса А. Арбузова «Таня» входит в золотой фонд советской драматургии. Но мало кто знает о том, что пьеса имеет две редакции, резко отличающиеся друг от друга. Над первой драматург работал в период 1936—1938 годов, над второй — в послевоенный период.

Вторая редакция «Тани» отличается от первой не только различными изменениями в диалогах действующих лиц пьесы или иной архитектоникой отдельных сцен и картин, но также и тем, что драматург вводит в нее несколько новых персонажей и почти целиком изменяет всю вторую половину пьесы.

В чем смысл изменений, сделанных драматургом?

В чем принципиальное отличие второй редакции «Тани» от первой?

Выяснить это нам представляется важным не только для того, чтобы понять творческую эволюцию самого писателя, но также и для того, чтобы понять, в чем художественные особенности драматургии Арбузова вообще.

«Таня» отнюдь не является первым произведением А. Арбузова. Еще в 1931 году на сценах столичных театров шла его пьеса «Класс» («Большая жизнь»), а в сезоне 1935—1936 годов на сценах и Москвы, и других городов страны шли его пьесы «Шестеро любимых» и «Дальняя дорога».

Из двух последних пьес большую идейно-художественную ценность представляет комедия «Шестеро любимых», но все же ни в одной из этих пьес (сам драматург назвал их в 1956 году «средними») не звучала еще достаточно сильно основная тема его творчества, не проявились достаточно явно особенности его художественного стиля. В этих пьесах драматург еще только пытается найти то, о чем он должен писать, о чем не может не говорить, но в них еще мало заметно своеобразие художественного видения мира самим драматургом.

Основная причина невысокой идейно-художественной ценности этих пьес крылась прежде всего в том, что писатель очень слабо, приблизительно представлял себе и трудовую и личную жизнь реальных прототипов героев своих пьес. Отрицательно сказалось на ценности этих пьес также слабое владение драматургом «тайнами» мастерства, неумение создать стройный сюжет.

Поэтому можно сказать, что первая редакция «Тани», пьесы, появившейся после «Дальней дороги», была при всех ее больших и малых недостатках, о которых мы будем говорить далее, по существу первой подлинно оригинальной пьесой Арбузова, первой, в которой явно звучала и основная тема его творчества и стало заметно несомненное художественное своеобразие его творческого видения мира.¹

Драматург назвал свое произведение по имени его героини — «Таня». В пьесе изображается жизненный путь

¹ А. А. Арбузов впоследствии писал: «До „Тани“ в драматургии я работал семь лет и написал несколько пьес; несмотря на то, что они были поставлены и сыграны, я не могу считать их началом своей драматургии. . . Мне кажется, что сейчас, после „Тани“, я все время пишу одну и ту же пьесу, и последующие пьесы это акты одной драмы, каждая новая пьеса возникает из чего-то, что я не смог выразить полностью раньше» («Литературная газета», 1956, № 4, 10 января).

простой советской женщины, ее превращение из домашней хозяйки, живущей только для мужа, только его интересами и поэтому неминуемо ограниченной узкими эгоистическими личными интересами, в человека, сумевшего найти после долгих лет страданий, неудач и труда свое настоящее место в жизни — то место, где она могла бы наиболее полно проявить свои таланты и где она являлась бы наиболее полезной для социалистического общества.

По своему композиционному построению пьеса «Таня» создана так, что все персонажи ее расположены как бы вокруг главной героини, они как бы создают определенный фон для изображения различных этапов ее жизни, но сами по себе не представляют особого интереса для читателей и зрителей, ибо их внутренний мир раскрыт драматургом мало, их характеры обрисованы одним-двумя штрихами.

Такая архитектура пьесы не случайна, она подчеркивает намерение писателя показать прежде всего возможно шире, глубже жизненный путь Тани в различные годы ее жизни, многограннее раскрыть духовный мир героини пьесы.

Но такое композиционное построение произведения должно было привести к тому, что и успех пьесы ставился полностью в зависимость от того, насколько будет центральный образ пьесы ярким, правдивым и близким зрителю.

Критики 30-х годов, писавшие как о самой пьесе, так и о постановке ее в театре имени Революции (статьи А. Фонштейна, А. Роскина и др.) единодушно отмечали два обстоятельства: психологически верное, убедительное изображение жизни Тани в I—IV картинах пьесы, т. е. в тот период, когда она только начала понимать фальшивость своего истинного положения в доме Германа, всю хрупкость, непрочность своего желания построить крошечный эгоистический мирок, и психологически неубедительное поведение Тани в V—VIII картинах пьесы, т. е. в тех картинах, где изображен процесс «второго рождения» Тани.

В V—VIII картинах пьесы, по существу наиболее важной части ее, драматург вместо глубокого психологического раскрытия причин перерождения Тани дал лишь конечный результат изменений, происходивших в ее душе.

Драматург, если судить по его высказыванию, появившемуся вскоре после премьеры «Тани», отнюдь не собирался признавать слабость второй половины пьесы, считая, что в ней «все новое. Новые масштабы, новый ритм. Короткие диалоги. Таня впитывает в себя новые впечатления, потом сама стано-

вится другим человеком и все это не прямым, а каким-то „отраженным“ ходом».²

Но после неоднократного просмотра постановки «Тани», раздумий в течение ряда лет драматург пришел к убеждению, что для создания цельного образа Тани, для правдивого изображения всех этапов ее «второго рождения» нужно основательно переработать всю вторую половину пьесы.

А. Арбузов говорит следующее о причинах создания второй редакции пьесы: «...мне кажется, я был прав, что не взялся исправлять недостатки пьесы сразу же после первого спектакля. Ведь мне многое еще было неясно тогда, и я очень и очень смутно сознавал, что должно притти на смену старому, хотя и понимал, что допустил в композиции крупные ошибки... Мне кажется, я смог переписать „Таню“ через несколько лет потому, что к этому времени новые решения возникли во мне естественно и органично. Мне было физически больно, когда я просматривал старый вариант пьесы, и поистине какая-то неведомая сила тащила меня к столу».³

Перед драматургом было два пути в показе «второго рождения» героини пьесы — более легкий (быстрое и безболезненное преодоление ею всевозможных препятствий) и более трудный — с предельной правдивостью показать на судьбе Тани, как мучительно трудно расстается человек с пережитками ушедшего в прошлое мира собственников.

Для того чтобы выяснить, каким же путем пошел драматург при создании второй редакции «Тани», что привело его к успеху, мы остановимся подробно на том, какие и почему были внесены драматургом изменения в новую редакцию пьесы.

Уже в первой картине второго варианта пьесы мы сталкиваемся с несколькими важными изменениями в тексте пьесы по сравнению с ее первым вариантом. Наиболее важным для нас является исчезновение эпизода, где Таня встречается с охотником Соколовым. Драматург вообще убрал Соколова из списка действующих лиц пьесы, передав однако его функции новому персонажу — Игнатову.

Образ Соколова, поведение, речь героя получились в пьесе слишком шаблонными, напоминающими скорее героев произведений Брет-Гарта, чем реальных советских охотников-дальневосточников, ведущих себя несравненно скромнее и проще.

² «Светское искусство», 1939, № 41, 27 апреля.

³ Сб. «О труде драматурга». Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 33—34.

Отсутствие образа Соколова во второй редакции объясняется тем, что драматург, очевидно, сам не мог не почувствовать всю фальшь, надуманность этого образа.

Интересно проследить в этой картине, как драматург затушевывает некоторые случайные для Тани черточки ее характера и одновременно старается подчеркнуть ее благородство, скрытую духовную красоту. Например, в диалоге Германа и Тани, после ее слов: «Проси прощения» драматург добавляет несколько новых важных реплик Тани:

«Таня. ... и никогда меня больше не обижай, слышишь?»

«Герман. Слышу.

«Таня. И никогда мне не лги. Никогда, что бы ни случилось...» (71).⁴

Этот кусочек диалога Германа и Тани является также хорошим примером того, как драматург старается подготовить читателя уже в первых сценах первой картины пьесы к будущему повороту в жизни Тани, к пониманию закономерности ее разрыва с Германом.

Для того чтобы убедиться, с какой тщательностью драматург проверяет при создании второй редакции пьесы правдивость звучания каждой реплики Тани, приведем, казалось бы, не очень значительные реплики из диалога Тани и Германа в их звучании в ранней и поздней редакции пьесы.

В раннем варианте пьесы Таня говорит своему супругу: «Ты злой, бессердечный, Герман. Я уйду от тебя в долгий, далекий путь и никогда не вернусь» (14).

В позднем варианте пьесы эта ее реплика звучит несколько иначе: «Погоди, погоди, вот я возьму и уйду от тебя и никогда не вернусь» (71).

Произведена, казалось бы, незначительная замена нескольких слов, но как уже по-разному звучат реплики Тани в обеих редакциях пьесы: в ранней — это слова девочки, которая, кокетничая с мужем, шутливо упрекает его и шутливо грозит ему, а в поздней редакции пьесы это уже речь женщины, предупреждающей, хотя и в форме шутки, что она не потерпит никакой лжи, лицемерия в их отношениях друг с другом.

Тщательной проверке драматург подвергает, конечно, не только реплики Тани или Германа, но и ряда других персонажей пьесы; например, речь Шамановой в новой редакции пьесы менее грубовата, более правдоподобна именно для женщины,

⁴ Первая редакция пьесы цитируется по книге: А. Арбузов. Таня. Изд. «Искусство». М.—Л., 1940; вторая редакция — по книге: А. Арбузов. Пьесы. Изд. «Советский писатель», М., 1957. Страницы указываются в тексте.

умеющей ценить и понимать окружающих ее людей. Поэтому не случайно изменение формы ее обращения к Тане: вместо прежнего пренебрежительного «малышка» (18), «женушка» (24), новым — «милая» (72).

Во второй картине новой редакции пьесы мы также находим большие и малые изменения. Драматург вносит в речь действующих лиц пьесы такие дополнения, которые должны нас постепенно подготовить к кульминационной сцене этой картины — объяснению Германа и Шамановой, которое случайно подслушивает Таня. Драматург, пытаясь как-то обогатить характер Германа новыми чертами, делает его более темпераментным, пылким, заставляет Германа быть предельно искренним в своем признании Шамановой. Это нужно драматургу для того, чтобы читатель поверил в то, что ни Таня, ни Шаманова не могли бы полюбить мелкого, ничтожного человека.

Подвергся значительным изменениям и важный диалог Тани и Шамановой; драматург подчеркивает интимность, задушевность их беседы тем, что вводит как бы своеобразный аккомпанемент к их репликам: за сценой в это время мужчины поют протяжную сибирскую песню. Особое настроение у зрителей, слушающих разговор двух женщин о самом важном для них, создает также и иная ритмика развития диалога, ведущегося в более медленном ритме, чем раньше, с рядом пауз, подчеркивающих то, о чем собеседники думают, но предпочитают не говорить вслух.

Важно отметить, что сам тон ответа Тани Шамановой стал более серьезен, даже как-то печален. И это психологически верно, ибо Таня уже не может, раздумывая над своим положением в доме Германа, над его отношением к ней, не догадываться о какой-то фальши, неопределенности своей жизни, о том, что она совершила какую-то ошибку, бросив институт, перестав учиться.

Приведем характерный отрывок из этого диалога. В первой редакции пьесы Шаманова говорит Тане, продолжая беседу с ней:

«А вот ваших желаний я не разберу... (мягко). Я много старше тебя и... пойми меня, маленький чудак, нельзя быть равнодушной... даже к себе. Жизнь очень умная вещь... и этого не прощает...»

«Таня: Герман налил вам чай... он остынет.

«Шаманова: А вы странная, малыш... словно потеряли что.

«Таня: Да. А что один дурак потерял, сто умных не найдут» (33).

Этот же диалог во второй редакции:

«Шаманова. А вот ваших желаний я не разберу. (Мягко.) Я много старше вас и... поймите меня, нельзя быть равнодушной... даже к себе.

«Таня (серьезно). Благодарю за хороший совет.

«Шаманова. Я завтра уезжаю. Совсем. Вероятно, мы никогда не увидимся... И мне очень не хочется расстаться с вами... вот так.

«Таня. Вы уедете, и мы вас забудем... с Семен Семеновичем. (Увидела пустую клетку.) Ах, да... (Пауза.) Значит, завтра?

«Шаманова. А вы странная, Татьяна, словно потеряли что-то.

«Таня. Да. А что один дурак потерял, сто умных не найдут. (Пауза.) Идите к столу, Герман налил вам чаю. Он остывает...» (81).

Изменяется во второй редакции пьесы и поведение Тани во время ее разговора с Дусей. Таня менее порывиста, шаловлива в те моменты, когда она сообщает Дусе о том, что ждет ребенка, и это, конечно, более психологически правдиво.

Интересно отметить, как тонко чувствует, слышит драматург сценическое звучание реплик даже второстепенных персонажей пьесы. В ранней редакции пьесы Дуся говорит Тане, завидуя ее хорошему материальному положению: «Двадцать один год всего-навсего, а уже Татьяна Алексеевна» (38).

А во второй редакции эта реплика Дуси звучит так: «Двадцать два года — это не всего, а уже, Татьяна Алексеевна» (84). Дуся только чисто по-женски сочувствует Тане без всякой зависти к ней — к ее материальному достатку.

Отметим также настойчивое стремление Арбузова убрать все те черты, которые делают образ Тани менее привлекательным. Так, например, драматург вычеркивает во второй редакции пьесы слова Германа о том, что Таня хотя и старается заботиться о нем, но «делается это с такой суматошливостью, что в комнате вечный беспорядок» (42).

Примечательно изменение финала второй картины во второй редакции, которое свидетельствует о поразительном умении драматурга видеть и слышать происходящее на сцене, умении использовать технические возможности сцены для более реалистического изображения поведения персонажей пьесы в данных обстоятельствах.

В ранней редакции пьесы картина кончается тем, что Таня, взяв у Германа деньги на чернильную тушь, убегает — уходит навсегда от ничего не подозревающего о ее состоянии Германа.

«На улице, под самым окном, грянул марш, духовой оркестр. Герман идет к окну, хочет его закрыть, на подоконнике птица.

«Герман. Семен Семенович? Обратно прилетел. Вот дурак... Кш! Кш!

«Марш. По улице идут войска. Герман стоит у окна и отгоняет птицу, махая полотенцем» (46).

Концовка второй картины второй редакции пьесы лаконичнее:

«Герман. Купи мне папирос. У тебя есть деньги?

Таня молчит.

«Вот возьми... (Протягивает ей деньги.) Купи коробку „Казбека“».

«Таня. Хорошо.

«Герман выходит в соседнюю комнату. Таня смотрит на деньги, кладет их на стол и быстро уходит. Через мгновение слышно, как хлопнула дверь парадной» (89).

И молчание Тани в ответ на беззаботные вопросы Германа, и ее короткое, безличное «хорошо», скрывающее готовые вырваться рыдания, и великолепный штрих — звук хлопнувшей двери парадной «через мгновение» (1), т. е. — звук после страшно длинной в несколько десятков секунд сценического времени паузы — все это подчеркивает и силу страдания Тани, и бесповоротность ее ухода из еще совсем недавно казавшегося ей таким уютным и родным дома.

В третьей картине новой редакции пьесы важно отметить значительные изменения, сделанные драматургом, как в диалоге Тани и Бабушки, так и в изложении Бабушкой своей биографии. Автор решительно вычеркивает из текста пьесы все дидактические реплики Бабушки: «Чем же ты счастливая? Равнодушная ты — у тебя мечты нету. А нынче у каждого в сердце мечта... стремление то есть... Чем же ты счастливая?» (50).

То, что во второй редакции пьесы как в этой картине, так и в последующих вычеркнуты драматургом реплики персонажей, преследующие чисто дидактические цели, свидетельствует об убеждении драматурга, что само поведение действующих лиц пьесы должно привести зрителя к верным выводам о жизни персонажей пьесы, без подсказки со стороны писателя.

Стараясь преодолеть хроникальность пьесы, в которой между каждой картиной протекает сравнительно большое количество времени, драматург вставляет в речь действующих лиц такие новые реплики, в которых рассказывается о событиях, происшед-

ших между этой и предыдущей картинами. Например, Дуся сообщает Тани и о своем недавнем посещении Германа, и о том, что он ей сказал: «Я, говорит, после этого ей и в Краснодар писал, а ответа так и не дождался» (93).

Драматург добивается большей выразительности языка действующих лиц пьесы, вычеркивая как всевозможные вульгаризмы, так и слова, нехарактерные для данного персонажа пьесы. Например, из речи студента-дипломанта Грищенко убрана фраза: «Штука вся в том...» (55) и заменена другой: «Дело в том...» (94).

Из монолога Тани, заключающего картину, драматургом вычеркнуты сентиментальные реплики: «Я глупая, я напрасно заглядываю в окна, из меня все равно ничего не выйдет» (60).

В четвертой картине второй редакции пьесы отсутствуют дидактические реплики Тани, назидательно подчеркивающие, что Таня ушла из института не раньше и не позже как именно в тот день, когда читалась лекция о той болезни, которой сейчас болен ее ребенок, а способа лечения этой болезни Таня не знает, ибо не была на лекции.

Мастерски произведена драматургом замена одной из самых важнейших реплик в первой половине пьесы: мы говорим о сообщении Тани о смерти своего сына.

И в ранней и в поздней редакциях это сообщение она делает двум случайно попавшим в ее комнату молодым влюбленным.

В ранней редакции девушка, говоря своему молодому супругу — Грищенко о близкой их разлуке, клянется:

«Мы не станем плакать, потому что разлука...»

«Таня. Плакать не нужно. (Очень спокойно.) Дело в том, что Юрик... он умер, сейчас. Он умер совсем...»

Молчание» (68).

Во второй редакции пьесы Таня долго слушает болтовню молодых супругов, ни словом, ни жестом не выдавая того, что происходит у нее на душе, и лишь после прямого вопроса Оли, обращенного к ней — вопроса, за которым следует пауза, Таня, словно очнувшись, вынуждает себя что-то ответить. Но так как она ничего не слышала и ничего не поняла из болтовни влюбленных, то, стараясь объяснить это, говорит:

«Простите меня... (Смущенно.) Дело в том, что Юрик... он умер сейчас.

Неловкое молчание» (101).

Эта реплика Тани более точно передает без оттенка мелодраматизма, свойственного той же реплике Тани в первой ре-

дакции пьесы, и отчаяние молодой женщины, и ее страшное духовное потрясение, горе.

С пятой картины пьесы начинается изображение драматургом второго рождения Тани, ее жизни на Дальнем Востоке. Ничего общего между пятой картиной старой и новой редакций пьесы нет. Бесследно исчезли любопытно намеченные образы пограничников, старика-еврея, девушек-хетагуровок и т. д. Исчезли они потому, что просто были не нужны для повествования о судьбе Тани. Вместо них появляются образы «вечного командировочного» Васина, управляющего золотопромышленным районом Игнатова и скупой на слова хозяйки зимовья на таежной дороге.

Введение этих новых персонажей несомненно способствовало тому, что зритель наглядно, на сцене, видел, как и в чем проявляются новые черты характера Тани, как изменилось ее отношение к себе, к людям, чем эти люди помогли Тане стать настоящим человеком.

Если в первой редакции пьесы мы не видели последствий суровых испытаний, которые Тане пришлось перенести в последние годы, то во второй редакции пьесы нам драматург это показывает; мы наблюдаем, какой молчаливой, суровой, замкнутой стала Таня, как она старается поверить в то, что лишь одиночество и работа могут ее спасти, дать истинное счастье. Она не верит теперь в то, что может на свете существовать что-то ценное, кроме работы: «Важно, что я чувствую себя здесь полезной. Остальное не существенно. Только работа может принести человеку истинное счастье. Все прочее — выдумка, ложь!» (110); и даже любовь — ложь, ибо она делает человека «сначала слепым, а потом нищим» (111).

Шестая картина пьесы так же, как и предыдущая, создана заново. Остановимся более подробно на старом варианте этой картины, ибо в нем особенно наглядно видны художественные недостатки первой редакции пьесы.

Действие картины происходит в комнате радиста Васи. Для того чтобы как-то рассказать зрителю о том, что произошло в жизни Тани за время после нашей последней встречи с ней в Москве, драматург вводит в картину сцену душевной беседы двух молодых женщин — Лешки и Тани. Драматург допускает, как нам кажется, здесь явный просчет: зрителям, не знающим предыдущей пьесы писателя «Дальняя дорога», Лешка совершенно неизвестна, и поэтому ни полюбить ее, ни понять своеобразие ее характера зритель не может, хотя вскоре видит Лешку в один из самых страшных моментов ее жизни, в момент

встречи с человеком, к которому она приехала, но которого встретила умирающим.

Но, в конце концов, не столь важно было бы это мало мотивированное появление Лешки в пьесе, если бы из ее беседы с Таней мы бы узнали что-то новое о том, что происходит в душе Тани, о чем она мечтает, думает. Но Таня молчит, она не сообщает Лешке даже о причине своего разрыва с Германом, ибо «это трудно рассказать» (98).

Сцена их беседы «по душам», ведущаяся в очень медленном ритме, с рядом пауз, вдруг сменяется сценами, созданными словно другим драматургом или взятыми им из другой по жанру пьесы — сценами, рассчитанными лишь на мелодраматический эффект. Мы говорим о финале картины и о сцене с раненым в живот Максимом, которого вносят в комнату Васи, где его встречает Лешка, приехавшая к нему. Кроме того, что вообще ни одно из действующих лиц этой пьесы, да и сами события их жизни не имеют ни малейшего отношения к теме пьесы, само поведение действующих лиц в этих сценах крайне неправдоподобно, фальшиво.

Например, Максим, получивший тяжелое ранение и, вероятно, испытывающий сильную боль, преспокойно разговаривает с окружающими, почти не обнаруживая признаков страдания. Он даже отказывается от помощи доктора, когда узнает, что где-то на приiske болен ребенок и ему тоже нужна помощь врача.

Для большего эффекта драматург вводит в эту сцену сообщение Канаренча, только-что получившего из Москвы телеграмму за подписью, — такой подписью, что он даже не решается произнести имя подписавшего, надеясь, что все достаточно понимают, какой человек мог послать из Москвы телеграмму с категорическим требованием спасти заболевшего ребенка на небольшом дальневосточном приiske «Роза».

К больному отправляется Таня. Она решается идти, хотя и она, и окружающие ее люди знают, что вскоре начнется пурга и что Таня плохо знает дорогу на прииск.

Ради эффектной концовки картины драматург явно пренебрег элементарной психологической мотивировкой поведения персонажей пьесы.

Приведем финал шестой картины первой редакции пьесы. Таня, собираясь в дорогу, слышит бой часов на Спасской башне Кремля, извещающий о начале парада на Красной площади, и после слов диктора

«Вот Сталин поднял руку, он приветствует своих друзей-героев и учеников, он словно зовет их вперед, на новый подвиг...

«Таня. Я иду!..

«Таня берет мешок Кенаренча, свои лыжи, быстро идет к двери, и Стальград слышит далекое „ура“ Красной площади» (108).

Риторизм этой сцены, как нам кажется, не нуждается в разъяснениях.

Как же в новой редакции пьесы изображает драматург поведение Тани перед ее подвигом, каковы в новой редакции пьесы мотивировки причин, толкнувших ее на это отважное решение?

Действие шестой картины второй редакции пьесы происходит в доме Игнатова в праздничный ноябрьский вечер. В начале картины мы видим, как страдает Таня из-за того, что по ее вине, точнее — из-за ее нерешительности, умерла ее пациентка.

Таня в отчаянии, она горько плачет, она уверяет Игнатова, что она «жалкая, слабая девчонка... глупая и неумелая...» (117).

Драматурга не пугает то обстоятельство, что в минуту большой жизненной неудачи героиня держится, отнюдь не скрывая своей женской слабости, ибо писатель верит, что зрители настолько хорошо узнали и полюбили Таню за светлые стороны ее характера, что не могут не простить ей ее слезы.

Далее, из телефонного разговора, выясняется, что Таня должна, несмотря на свое тяжелое душевное состояние, ехать на аэросанях спасать заболевшего ребенка. Игнатов успокаивает Таню, ободряет ее, и она, впервые за последние годы, рассказывает именно ему о своем печальном прошлом. Свой разрыв с Германом Таня объясняет Игнатову мужественно и искренне: «Ушла потому, что слишком сильно любила. Так сильно, что не могла позволить ему быть даже немножко плохим» (118).

Замечательно точно, убедительно выражает последняя реплика Тани и ее духовную чистоту, и самоотверженность.

Важно отметить, что в новой редакции пьесы драматург не умалчивает о том, что происходит в душе Тани, о ее думах, о ее новом понимании своего прошлого, о ее умении строже, вдумчивее относиться к нему.

Например, Игнатов спрашивает Таню, любит ли она еще Германа, и она отвечает ему:

«Наверное. Хотя... Это не совсем точное слово — люблю. Нет, просто я все еще принадлежу ему. (Пауза.) Иной раз подумаю, и кажется — встретить я его сейчас, не совладала бы с собой, бог знает что натворила, только бы быть с ним вместе... Никого бы не пощадила!

«Игнатов. Вот какая вы...

«Таня. А что же... Нет, я не добрая» (119).

Изменена и мотивировка ее решения идти спасать ребенка на далекий прииск. Таня должна идти туда потому, что таков ее долг врача, повелевающий ей идти к больному, несмотря на грозящую ей самой опасность попасть в пургу.

Мы уже приводили ранее текст эффектной мелодраматической концовки шестой картины в первой редакции. Насколько более естествен, правдив новый финал этой же картины во второй редакции пьесы, насколько более соответствует поведение Тани ее характеру!

Приведем последнюю реплику Тани и заключающую картину авторскую ремарку:

«Таня. Что это у вас в бутылке?

Игнатов. Коньяк.

«Таня. Эх, где наша не пропадала. Налейте чуточку. Вот так. А теперь себе. Вы очень, очень хороший, Алексей Иванович. Спасибо вам за это. Ну, чокнемся и выпьем. (*Пьет и ставит рюмку на стол.*)

Karl Karl Стал ворон напевать
И на одной ноге скакать.

(*Жмет руку Игнатову, берет лыжи и идет к двери.*)

Нет, не провожайте меня! Я тороплюсь. (*Уходит.*)

«Игнатов в некотором замешательстве смотрит ей вслед» (122).

Как наглядно, без утрирования, грубого подчеркивания передано здесь драматургом и волнение Тани перед опасным походом, и ее желание скрыть от Игнатова это волнение напускной грубоватостью, насколько убедительнее это простое выражение своих чувств героями пьесы, чем эффектное, но не мотивированное психологически поведение их в первой редакции пьесы в финале этой же картины.

В седьмой картине второй редакции пьесы сравнительно меньше изменений, чем в пятой и шестой картинах.

В старой редакции пьесы была сцена с Соколовым и Таней, в новой ее нет, ибо самого Соколова нет среди действующих лиц пьесы. Реплики его — те реплики, которые необходимы для развития сюжета пьесы, драматург передал новому персонажу пьесы — «Высокому парню».

О надуманности, явной фальшивости образа Соколова мы уже говорили выше, и теперь нам остается только сказать, что Соколов не мог ни в коем случае выполнить возложенную на него задачу (помочь Тане пережить тяжелый духовный кризис), он не мог быть тем человеком, на которого она могла бы опе-

реться в сложные, тяжелые дни своей жизни, — не мог, ибо он сам был занят исключительно собой и своими переживаниями и совершенно был неспособен понять духовной жизни Тани. По мысли автора, Соколов должен был быть в первой редакции пьесы тем человеком, которого по-настоящему, впервые в жизни полюбила Таня.

Так как во второй редакции образа Соколова нет, то драматург решает, что человеком, которого Таня должна полюбить, должен быть человек уже влюбленный в нее, т. е. начальник золотопромышленного района Игнатов.

Нужно отметить, что драматургу не удалось и во второй редакции пьесы создать образ близкого героине человека, у которого был бы столь же богатый духовный мир, столь же поэтическое восприятие мира, как у Тани, и поэтому читателю остается лишь предполагать, что о многих положительных качествах Игнатова ему неизвестно. Это, конечно, большой недостаток второй редакции пьесы.

Любопытно убедиться, как по-разному в первой и второй редакциях пьесы драматург понимает красоту поведения действующих лиц пьесы на сцене, как изменяется его представление о сценичности и несценичности той или иной сцены.

Финал седьмой картины старой редакции пьесы отличается стремлением драматурга создать «красивую» сцену с предельной красотой речей и действий персонажей. Таня, пришедшая в поселок «Роза», спешит к больному ребенку и обращается к окружающим ее участникам приисковой самостоятельности:

«Отведите меня к нему... Тише, у меня плохо с ногой, я, кажется, не могу стоять.

«М а т р о с. Мы возьмем тебя на руки. Мы на руках понесем тебя к сыну, доктор.

«Слышно, как в зале заиграли Интернационал. Толпа партизан берет Таню на руки, высоко ее поднимает» (119).

Насколько проще, по-чеховски лаконично, а следовательно, подлинно красиво и театрально, сделан драматургом финал этой же картины во второй редакции. Таня говорит:

«Отведите меня к нему... Тише, у меня плохо с ногой... Нет, ничего, я дойду сама.

«Из зрительного зала доносятся аплодисменты, толпа „партизан“ расступается, пропуская Таню» (127).

Восьмая картина в обеих редакциях пьесы начинается диалогом Тани и того, кого драматург избрал объектом ее новой

любви, — в первой редакции Соколова, во второй — Игнатова.

Интересно сравнить, насколько различны их объяснения в любви Тане. Соколов, прежде чем рассказать Тане «жуткую» и явно назидательную историю о гордой красавице, не понявшей пылких чувств героя, не менее патетично расспрашивает Таню о ее отношении к нему:

«А ты ждала меня летом?

«Таня. Да.

«Соколов (*радуясь*). А я не пришел, видишь? И я опять не придум!

«Таня. Почему?

«Соколов. Потому, что у меня есть такая сила — не видеть тебя» (123).

Нам остается только удивляться и странному языку Соколова, и не менее странному его поведению, как человека влюбленного в Таню — влюбленного, но не имеющего ни малейшего желания видеть любимую женщину.

Объяснение в любви Игнатова Тане кажется более «прозаическим», менее «романтическим», чем объяснение Соколова, но это лишь внешнее, поверхностное впечатление, которое происходит потому, что ни Таня, ни Игнатов не говорят о своих чувствах друг к другу, а ведут разговор о самых обыденных вещах. Но зритель не может не догадываться, наблюдая за интонацией их речи и замечая, как долго длится молчанье между отдельными «обыденными» их фразами, о том, какие большие, сильные чувства скрывают друг от друга оба собеседника, стыдясь фразерства, стыдясь банально-красивых слов о любви.

Приведем характерный отрывок из этого диалога:

«Игнатов... сейчас я, кажется, не очень гожусь в советчики. Научить вас, говорите вы? Нет, Татьяна Алексеевна, боюсь, что на этот раз я ничего не смогу придумать толкового.

«Таня. Почему?

«Игнатов. Потому что я... (*Усмехнулся*.) Словом, сегодня я вам плохой советчик. (*С яростью*.) Ах, черт!.. Впрочем, пусть... (*Берет ее за руки*.) Мне хочется одного: чтобы вы были счастливы. Постарайтесь быть сильной — вот и все. Ведь счастье — оно только сильному по плечу.

«Таня (*помолчав*). Алексей Иванович, а вот по-вашему, что такое счастье?

«Игнатов (*улыбнулся*). Что такое истинное счастье, я узнал только неделю назад, когда... отведал вашего соуса к винегрету.

«Таня. Я вас серьезно спрашиваю, а вы шутите.

«Игнатов. Милая Татьяна Алексеевна, вы даже представить себе не можете, как серьезно то, что я вам сказал. (Пауза.) Прощайте. (Быстро уходит.)» (130).

Как удивительно поэтично сумел передать здесь драматург и боязнь Тани дать решительный ответ человеку, который ей нравится, и грубоватую откровенность Игнатова, явно ненавидящего красоту трафаретных любовных клятв и фраз.

Тонка и уместна ремарка драматурга «пауза», после слов Игнатова: т. е. тех слов, после которых Таня должна была бы сказать ему «да» или «нет». Эта пауза подчеркивает нерешительность Тани, ее нежелание дать решительный ответ Игнатову, ее колебания.

Этот же отрывок из диалога Тани и Игнатова является красноречивым свидетельством удачного применения драматургом приема подтекста для более глубокой, тонкой характеристики чувств, мыслей персонажей пьесы.

В следующем за этим диалогом разговоре Шамановой и Тани драматургом вставлено несколько новых реплик Тани, не очень определенных по своему смыслу, ибо они могут быть восприняты и как обычное женское любопытство — желание узнать побольше о личной жизни хорошего знакомого, но могут быть также восприняты как проявление ее любви к Игнатову.

Из этого диалога также вычеркнуто несколько реплик Тани, имеющих в первой редакции пьесы большое, актуальное для тех лет значение.

«Таня... Когда в Москве на Красной площади проходила демонстрация, я шла по тайге и... это очень трудно выразить словами, но... я никогда не забуду той ночи, Маша... (Неожиданно.) Скажи, ты когда-нибудь видела Сталина?

«Шаманова. Да. Я была на приеме в Кремле.

«Таня. Я никогда его не видала, но в ту ночь... Я все-таки дошла, дошла до прииска...» (126—127).

Значительно изменена важнейшая для всего сюжетного развития пьесы сцена свидания Тани и Германа, в которой мы должны были увидеть, насколько стала Таня духовно более зрелой, опытной, знающей свое подлинное место в жизни женщиной, по сравнению с той девочкой-подростком, которую мы знали в первых картинах пьесы.

В первой редакции пьесы Таня, увидев Германа, удивляется прежде всего тому, что он совсем не похож на того человека, с которым она разговаривала, ссорилась и объяснялась в долгие месяцы их разлуки.

«Таня (пристально смотрит на него и говорит, словно раздумывая). Но ведь ты... по-моему, ты был гораздо выше ростом...» (128).

В ином ритме, с рядом пауз, недомолвок начинается их разговор при встрече во второй редакции пьесы.

Первые их фразы, обращенные друг к другу, холодно-любезны, они задают друг другу вопросы о здоровье, работе, но под внешним безразличием этих фраз кроется у обоих одно и то же: желание понять, что за человек перед тобой, почему так странно неудобно, неуютно наедине с ним, что в нем изменилось за время последней их встречи.

Но это их утиное безразличие к внутренней жизни собеседника продолжается недолго — его прерывает Герман репликой: «Таня, скажи мне... почему ты тогда ушла?» (134).

Таня сначала пытается уйти от прямого ответа на его вопрос и только когда Герман требует: «Скажи правду» — отвечает: «Я не хотела позволить тебе лгать мне. Я слишком сильно тебя любила» (важно отметить это брошенное в лицо Герману «слишком сильно любила» — с подтекстом «более, чем ты заслуживал»). «Впрочем, — продолжает Таня, — сейчас все это не имеет значения». И вдруг по-женски неожиданно, с ноткой ревности добавляет: «К тому же ты не очень горевал тогда, верно?» (134).

По этим репликам Тани и Германа читателю становится особенно заметно, насколько более зримо, глубоко видит драматург героиню своей пьесы при создании второй ее редакции, насколько психологически более верно мотивирована каждая реплика, каждое душевное движение Тани в этом ответственном для нее разговоре с Германом, насколько более тонкими мазками научился драматург передавать малейшие нюансы духовной жизни Тани.

В заключительных сценах пьесы драматург вычеркивает дидактическую реплику Тани, обращенную к Шамановой, о том, что она своим «вторым рождением» обязана именно Шамановой: «Прощай, Донатовна. Ты и сама не знаешь, скольким я тебе обязана... Нельзя быть равнодушной даже к себе...» Помнишь? Забыла. А я не забуду. Никогда». (134).

Заканчивается пьеса уходом Тани вместе с Соколовым — в первой редакции, а во второй — с Игнатовым.

Критики 30-х годов единодушно решили, говоря о финале пьесы, что совместный уход Соколова и Тани является явным намеком зрителям на то, что они пойдут вместе не только до первого перекрестка дорог.

Вот последняя фраза Тани и ремарка автора в явно сентиментально-идиллическом финале первой редакции пьесы:

«А когда ночь будет совсем рядом, ты снова расскажешь свою сказку, и мы придумаем ей веселый, счастливый конец. Хорошо?»

«Мгновение они смотрят друг на друга, а потом бегут к двери, словно дети, взявшись за руки» (135).

Намного проще, поэтичнее финал второй редакции пьесы:

«Таня. Алексей Иванович, да неужели вы не видите, как вы мне нужны, мой хороший, мой дорогой друг. (*Подбегает к окну.*) Глядите, какой снег! Он будет лететь нам вдогонку, а мы, как в детстве, задерем головы и будем глотать его, как мороженое... А вечером, когда мы доберемся до города, мы достанем вот этот огурец, посолим его и торжественно съедим, как самый дорогой трофей моей жизни. А наутро снег заметет наши следы, словно мы никогда и не проезжали по этой дороге.

«Игнатов улыбается, молча берет огурец и прячет его в карман.

«Смотрите, не потеряйте...

«Игнатов (*посмотрел в окно*). Сани подошли... Едем. (*Протягивает ей руку.*) (137—138).

Лишенный налета слащавости, сентиментальности, имевших место в первой редакции пьесы, этот, заключающий пьесу диалог Тани и Игнатова второй редакции пьесы кажется нам овеванным подлинной поэзией чувств героев пьесы, передающейся и читателям. Автор словно хочет сказать нам нарочитой недоговоренностью финала пьесы: жизнь продолжается, эти люди еще не раз встретятся, еще не один раз они будут долго, искренне говорить друг с другом о многих близких им вещах, пока не решат, что самое лучшее для них — это всегда идти рядом по дорогам, дорожкам и тропам жизни, и поэтому незачем заранее непременно ставить точки над *i*, — ведь самое прекрасное у нас всегда впереди, то, что будет, то, что должно произойти — таково неизменно повторяющееся во всех пьесах Арбузова его авторское убеждение.

Произведенный нами сравнительный анализ обеих редакций «Тани» позволяет отметить, что наиболее резко изменению подверглись те части ранней редакции пьесы, в которых поведение персонажей пьесы было недостаточно психологически мотивировано, где драматург пытался скрыть это либо ложной патетикой, либо вставкой сентиментальных сцен, снижающих художественную ценность пьесы, сглаживающих остроту конфликта.

Именно поэтому драматург убрал из пьесы те сцены, картины, которые были близки по своим жанровым особенностям

к жанру мелодрамы. Это принципиально отличает первую редакцию пьесы от второй, ибо сентиментальность, слащавость, мелодраматичность ряда сцен второй половины первой редакции пьесы противоречат реалистическому изображению жизни и сами по себе являются следствием «приблизительного» представления драматурга о личной и трудовой жизни героев пьесы.

Не случайно поэтому во второй редакции пьесы отсутствуют как плакатно-мелодраматические сцены, рассчитанные на мимолетный эффект, так и дидактические сцены, — они заменены сценами, построенными на сознательной недосказанности персонажами пьесы своих чувств, ибо их чувства настолько сильны и понятны зрителю, что не нуждаются в особом эмоциональном или дидактическом подчеркивании.

В ранней редакции пьесы ее жанр неопределен: «сцены». Вторая редакция пьесы более точно охарактеризована драматургом — «драма». И это закономерно, ибо если в первой редакции пьесы подчас подчеркивается ее нарочитая хроникальность, оторванность одной сцены от другой во времени, то во второй редакции драматург старается вводом ряда реплик, служащих своего рода звеньями между отдельными картинами, эту нарочитую хроникальность пьесы ослабить. Это несомненно способствовало композиционной стройности произведения.

Начиная с первой же картины, драматург последовательно убирает случайные, не типичные для Тани черточки из ее характера и сильнее подчеркивает ее ум, женственность, благородство, скрытую духовную красоту, а главное, ее стремление чисто по-женски отдать всю себя, всю свою жизнь одному человеку, забывая о себе, забывая о том, что такая односторонность ее жизни не может не иссушить, не искалечить ее душу.

Но одновременно, анализируя вторую редакцию пьесы, мы не раз убеждаемся, как драматург далек от стремления представить героиню пьесы какой-то святой женщиной, лишенной мелких слабостей.

Мы специально более подробно остановились на анализе шестой картины старой и новой редакций пьесы, так как именно в них особенно ярко выявилось различное понимание драматургом существа героизма человека, его поведения в важнейшие, решающие моменты его жизни, те моменты, когда наиболее явно отражается суть характера человека — величие или ничтожество его души.

Несомненно, что столь решительная переработка ряда сцен, в которых персонажи пьесы вели себя приблизительно так, как ведут себя обычно персонажи посредственной мелодрамы, в такие сцены, где поступки действующих лиц обуславливаются

именно особенностями их характера, где само героическое дано предельно просто, без «накидки» пышных риторических фраз о долге и т. д., — все это в первую очередь обусловлено тем, что драматург глубже, пристальнее вглядывался в жизнь окружающих его людей, яснее понимал ее сложность.

Можно с уверенностью сказать, что при работе драматурга над второй редакцией пьесы на него оказало сильнейшее влияние творческое изучение особенностей чеховской драмы. И традиции Чехова проявились во второй редакции пьесы прежде всего в том, что драматург добивается создания подлинной драматичности событий не с помощью дешевых и испытанных театральных эффектов, а предельно правдивым изображением самого течения жизни, выделением тех моментов жизни героев пьесы, когда в результате стечения обстоятельств самое главное в них становится особенно явственно видно, но видно без особого подчеркивания со стороны драматурга.

Следованием чеховским традициям объясняется и появление во второй редакции «Тани» ряда новых сцен, несущих явно чувствуемый подтекст, когда то, что говорят действующие лица, и то, что они чувствуют, не совпадает.

На отдельных примерах мы стремились показать, как мастерски умеет драматург то почти незаметным изменением ритма пьесы, то вставкой нескольких новых слов в репликах действующих лиц пьесы добиться большей реалистичности в изображении поведения персонажей драмы.

Утверждая, что вторая редакция пьесы несомненно выше по своим идейно-художественным качествам, чем первая, мы, однако, не считаем, что драматургу удалось при создании нового варианта произведения исправить все без исключения недостатки предыдущего варианта пьесы.

Можно отметить как недостаток обеих редакций пьесы тот факт, что кроме Тани в пьесе нет других столько же ярких, полнокровных образов, что даже Герман, занимающий и в первой и во второй редакциях пьесы важное место, не получил должного художественного воплощения, ибо сам драматург не определил своего авторского отношения к нему, не нашел «для себя», если можно сказать, стержня его характера. Во второй редакции пьесы драматург, правда, пытается как-то оживить образ Германа, но, на наш взгляд, делает это недостаточно последовательно.

С полным основанием убрав из второй редакции пьесы образ Соколова и передав его основные функции Игнатову, драматург не сумел найти то сочетание индивидуальных черт его характера, которое бы дало нам убедительное представление о нем.

Мы верим, что Игнатов мог помочь разобраться Тане в себе самой, понять ложь своих иллюзий и преодолеть и свой аскетизм, и свое стремление к одиночеству, но, к сожалению, в характере Игнатова, очень практичного, очень «земного» человека, нет, как нам кажется, того поэтического отношения к людям, природе, которое так ценит в людях Таня, которое она мечтает найти в любимом человеке.

Но так как успех пьесы, ее идейно-художественная ценность определяется все же тем, насколько убедительно было изображение самого «второго рождения» Тани, то отдельные недостатки второй редакции пьесы были все же менее важны, чем ее несомненно преобладающие положительные стороны.

Драматургу удалось главное при создании второй редакции пьесы: удалось, преодолевая дидактизм, сентиментальность, мелодраматизм, создать еще более убедительный, своеобразный, запоминающийся образ простой советской женщины, ищущей своего «большого» счастья, стремящейся найти свое истинное призвание, свой путь в жизни. И в этом основная идейно-художественная ценность пьесы «Таня» — пьесы, заслуженно ставшей гордостью советской драматургии.⁵

Вторая редакция пьесы «Таня» является для нас важной также и в том отношении, что в этой пьесе проявились с наибольшей яркостью лучшие стороны творчества А. Арбузова 30—40-х годов, особенности его своеобразного таланта.

Арбузов известен советским читателям как драматург, ставящий в своих пьесах острые, «наболевшие» моральные проблемы своего времени. Основной темой драматургии Арбузова является тема становления личности в социалистическом обществе, драматическое повествование о том, как далеко не просто

⁵ Прекрасно объясняет М. Бабанова — создательница образа Тани на сцене Московского театра Революции — причины долгой жизни и успеха «Тани»: «Невольно возникает вопрос, — писала она, — почему именно эта пьеса, хотя и написанная талантливо и тепло, но кажущаяся такой „маленькой“ в нашей богатой крупными событиями общественной жизни — почему все же она живет так долго и не желает умирать?»

«Мне кажется, что это происходит потому, что в пьесе есть тема — тема человека, вырабатывающего свое мировоззрение, и эта тема особенно близка нашим современникам и особенно характерна для нашего времени.

«Автор сумел угадать мучительные для каждого вступающего в жизнь существа поиски верного пути. Многие десятки писем, полученные от таких же студентов, как героиня пьесы — Таня, полные благодарности за моральную помощь, подтверждают это...

«Другой причиной длительности жизни этой пьесы является то обстоятельство, что с течением времени из пьесы выбрасывалась преходящая актуальность и закреплялась подлинная современность в самом глубоком и широком значении этого слова» («Театр», 1954, № 11, стр. 180).

находит советская девушка или юноша свое настоящее место в социалистическом обществе, т. е. такое место, где наиболее полно раскрываются их таланты и одновременно ими приносятся наибольшая польза обществу.

Арбузов старается рассказать в своих произведениях, как мучительно трудно бывает иногда человеку освободиться от живучих привычек ушедшего в прошлое капиталистического мира, от потребительского отношения к жизни, к труду, к товарищам по труду, к женщине.

Сам писатель говорит об основной теме своего творчества следующее: «Чем характерна наша жизнь? Тем, что происходит непрерывный процесс преобразования человека. Мы по капле выдавливаем из себя раба, как говорил Чехов. Для меня это главная тема работы в литературе, и я сразу беру на заметку все, что лежит рядом с этим».⁶ Эту идейную особенность драматургии Арбузова важно отметить прежде всего, так как она свидетельствует о том, что писатель не уходит в сторону от борьбы советских людей за построение социалистического общества, что он стремится помочь своим творчеством советским людям преодолеть пережитки капитализма. Поэтому мы можем справедливо причислить А. Арбузова к тем литераторам, которые взяли на себя тяжелую и благородную задачу воссоздания в своих произведениях правдивого облика советского человека нашего времени.

Именно уверенность писателя в том, что советский человек (а в большинстве произведений Арбузова участвует молодежь) не может не преодолеть в себе, пусть даже после тяжелой борьбы с самим собой, влияния мещанского прошлого, придает его произведениям такое радостное жизнеутверждающее звучанье, соответствующее общему определяющему лейтмотиву жизни нашей страны.

Хотя в пьесах Арбузова, посвященных жизни советских людей, нет отрицательных персонажей, все же его произведения обладают обычно конфликтами большой общественной значимости, которые решаются драматургом с той или иной степенью убедительности.

Конфликты эти раскрываются не в борьбе положительных и отрицательных персонажей, отстаивающих свои убеждения, а выражаются обычно в борьбе, происходящей в душе одного человека, борющегося со своими большими и малыми недостатками. И поучительность, важность правдивого изображения различных путей, которыми проходит советский человек, избавляясь

⁶ Сб. «О труде драматурга». Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 17.

от пережитков капитализма, является несомненной, ибо, как известно, мещанское прошлое еще нередко проявляется в поступках отдельных людей, живущих в условиях социалистического общества.

Важной особенностью пьес Арбузова является также стремление драматурга поставить в центре пьесы такой образ человека, духовная ценность которого определяется его трудом, его отношением к своему труду и к труду своих товарищей.

В каждой из пьес Арбузова мы замечаем, как последовательно доказывает драматург гениальную мысль Горького о том, что только труд, осмысленный творческий труд во имя счастья людей может сделать счастливым самого человека, стать основой для развития его ценнейших способностей.

Труд на благо общества не может не повлиять благотворно на этическое отношение человека к своим ближним, не может не заставить его видеть окружающий его мир глубже и шире, но если все же человек живет только для себя или для семьи — одного-двух человек — сознательно или бессознательно, стремясь жить в своем маленьком, эгоистическом мирке мелких житейских забот, то хочет или не хочет, но этот человек не может не превратиться в мелкого эгоиста, индивидуалиста, равнодушно вззирающего на жизнь своей страны.

И в ряде пьес Арбузова мы замечаем стремление писателя предостеречь советского молодого человека от увлечения заботами о создании своего крохотного мирка — подобие мирка мещан, людей, живущих по принципу «моя хата с краю».

И в этом проявляется подлинный гуманизм, глубокая человечность творчества Арбузова.

Особую поэтичность произведениям Арбузова придает то обстоятельство, что драматург стремится в каждой своей пьесе создать образ скромной, самоотверженной советской женщины. И здесь уместно отметить еще одну сторону творчества Арбузова, которая выгодно отличает его от ряда других советских писателей. Пожалуй, трудно назвать среди советских драматургов другого такого писателя, который создал бы в своих произведениях столь же обширную галерею оригинальных, не похожих друг на друга образов советских женщин, как это сделал в своих пьесах А. Арбузов.

Застенчивая, упрямая Лена Богачева в пьесе «Шестеро любимых»; грубоватая в обращении со знакомыми, старательно скрывающая свое нежное, ревнивое девичье сердце Лешка в «Дальней дороге»; обаятельная в своей непосредственности, увлеченности одной идеей, женственности Таня в одноименной пьесе; фантазерка и мечтательница Надя в «Домике на ок-

раине» — вот далеко не полный список ярких художественных образов советских женщин, выведенных Арбузовым в его пьесах.

С человечностью, поэтичностью лучших пьес Арбузова неразрывно связана и особая дидактичность его произведений — та дидактичность, которая достигается во второй редакции «Тани», в отличие от первой, именно тем, что зритель сам, самостоятельно, без подсказки со стороны автора делает выводы, наблюдая за судьбой героини пьесы.

Но если основные тематические особенности драматургии Арбузова проявились уже, пусть даже еще не очень определенно, явственно, в пьесе «Шестеро любимых», то свой художественный почерк, свои приемы в изображении поведения действующих лиц своих пьес драматург нашел лишь после долгих лет неудач, разочарований и новых поисков. Лишь во второй редакции «Тани» они становятся вполне заметны.

Вторая редакция «Тани» характерна, при сравнении с предыдущими пьесами Арбузова, как отсутствием увлечения «чисто» лирическим звучанием отдельных сцен в ущерб их действительности (основная слабость «Дальней дороги»), так и отсутствием стремления удивить, поразить зрителя театральной красотой отдельных мелодраматических сцен, «искусно» «сделанных» драматургом, но не соответствующих реалистическому изображению действующих лиц пьесы в данных обстоятельствах. (В «Домике на окраине» основным недостатком пьесы являлся ее мелодраmatизм, сентиментальность звучания важнейших сцен пьесы).

Исчезновение в палитре А. Арбузова как приемов драматурга-лирика, озабоченного лишь созданием лирических, не связанных друг с другом, лишенных внутреннего действия сцен, так и приемов драматурга-мелодраматиста вполне закономерно, ибо с помощью их драматург не мог создать сложных, многогранных образов наших современников — сделать это он мог, лишь разрабатывая формы психологической драмы и в первую очередь чеховской лирико-психологической драмы.

И во второй редакции «Тани» наиболее убедительные, остающиеся в памяти зрителя сцены, написаны им именно приемами психологической драмы. Такова сцена первой картины (беседа Тани и Германа об их повседневной жизни), такова сцена их прощания во второй картине, и, наконец, теми же приемами написана и сцена объяснения Тани и Игнатова.

Арбузов по праву считается виднейшим драматургом — тонким психологом, но в его драматургии есть и другая обаятельная сторона, неразрывно связанная с первой, — в пьесах

Арбузова очень своеобразен лиризм. В первую очередь он обусловлен тем, что в пьесах Арбузова действует в основном молодежь, стремящаяся быстрее узнать, что представляет собой огромный, увлекательный мир, раскрывающийся перед ними, манящий их. Естественно поэтому и возникновение в творчестве Арбузова темы «человек и время» — темы, варьирующейся в ряде пьес Арбузова.

Лиризм отдельных картин, сцен достигается драматургом и с помощью вспомогательных «технических» средств, определенных приемов ведения диалога действующими лицами, в определенно замедленном ритме с множеством пауз, имеющих самое разнообразное значение, но служащих главным образом для того, чтобы подчеркнуть невысказанные мысли героев пьесы.

Для создания определенного настроения в своих пьесах драматург широко использует также звуковые эффекты, подчеркивающие обычно глубокую задушевность, интимность беседы отдельных персонажей пьес. Такова, например, протяжная песня мужчин, тихо звучащая во время диалога Тани и Шамановой во второй картине.

Совершенно иное отношение во второй редакции «Тани» мы наблюдаем у автора к самим авторским ремаркам как описательного характера (они становятся по сравнению с «Дальней дорогой» более точными, лаконичными, не теряя, однако, определенной поэтичности), так и ремаркам, комментирующим действие (они становятся психологически более убедительными и одновременно свидетельствуют о блестящем знании драматургом возможностей артистов).

Любопытно отметить один из излюбленных приемов Арбузова — прием, как правило, повторяющийся во всех его пьесах, — мы говорим о его умении использовать диалоги-воспоминания и ряд буквально повторяющихся реплик, нужных драматургу для создания у зрителя впечатления определенного течения времени, подчеркивания того, что произошло в жизни героев пьесы за определенный промежуток времени, насколько изменился за этот период их характер.

Широко использован в «Тане» и типичный прием чеховской драмы: драматург любит придавать некоторым обыденным вещам как бы двойной смысл. Например, чертежи приобретают одно символическое значение, когда их делает Таня только для одного Германа, и другое символическое значение, когда она их делает для того, чтобы прокормить себя и ребенка, уйдя от мужа.

Необходимо отметить и еще одну привлекательную черту драматургии Арбузова: в лучших поэтических сценах его произведений всегда есть какой-то оттенок тонкого, доброжелатель-

ного юмора по отношению к особенно пылким изъяснениям чувств молодыми героями его пьес (седьмая картина «Тани»).

Пожалуй, ни в одной из пьес Арбузова не проявлялась столь несомненно одна из интереснейших особенностей его таланта — таланта писателя-драматурга, как это мы наблюдали, исследуя вторую редакцию «Тани». Арбузов прирожденный драматург, т. е. писатель, обладающий парадоксальной способностью быть одновременно и в зале среди зрителей, и являться также создателем самого сценического произведения, т. е. слышащим и то, что говорят персонажи его пьесы, и видящим каждый их жест, движение, мимику. Это не могло не способствовать особой сценичности пьес Арбузова, которая не могла не привлечь к себе внимания работников театра, отмечающих театральность пьес Арбузова среди сотен других пьес, представляющих обычно более или менее ловко скроенные диалоги ряда персонажей.

Несомненно, не только особой сценичностью пьес Арбузова определяется их огромный успех у советского зрителя — достаточно сказать, что «Таня» прошла в театре Революции более тысячи раз, — этот успех объясняется прежде всего тем, что такие пьесы Арбузова, как «Таня», будят мысль зрителей, заставляют их внимательнее, пристальнее вглядываться в собственную жизнь, помогают понять миллионам простых советских людей и то прекрасное, что рождено в них самих социалистическим строем жизни, и то наследие мещанского прошлого, которое иногда проявляется в их поведении, в их отношениях друг к другу.

Поучительность пьес Арбузова тем более высока, что достигается она, как правило, без «подсказки» со стороны самого драматурга и достигается она тем, что писатель стремится психологически убедительно, подчас с беспощадной правдивостью рассказать о том, как иногда трудно человеку найти свое настоящее место в жизни народа и как бесконечно важно найти это место.

Но одновременно пьесы Арбузова не могут не доставить зрителям огромного эстетического наслаждения своей поэтичностью, тонким психологизмом, особой театральностью — и именно всем этим объясняется высокое идейное и художественное значение драматургии Арбузова, основные стороны которой мы старались отметить в первом разделе статьи.

2

В своих беседах с начинающими писателями А. Арбузов говорил о том, что в настоящее время крайне неопределенно понимание критикой особенностей того или иного жанра драмы,

в частности ему представляется совершенно ошибочным понимание ею жанра мелодрамы.

Послушаем доводы А. Арбузова в защиту мелодрамы: «У нас слово „мелодрама“ стало бранным... Я думаю, что это очень неправильно. Слишком много было пьес, лишенных страстности, азарта, отличавшихся обидной неполнотой чувств. Люди безучастно ходили по сцене, ворошили какие-то бумаги в портфеле, закусывали, обменивались ничего не значащими словами, говорили о том, о сем, уходили, на смену им являлись другие и проделывали то же самое. И вот этакое серенькое, взаправдашнее существование персонажей вряд ли могло радовать зрителей и актеров. Ведь артист может дышать на сцене полной грудью тогда, когда герой его все время находится на острие какого-то желания. Героя окружают со всех сторон опасности — он срывается, падает, поднимается, снова идет... Это театр, в этом его прелесть, и если он лишен этого, то он лишен самого свойственного ему и дорогого, т. е. того, во имя чего он должен существовать, ибо театру следует отличаться от популярной брошюры, которую иногда пишут на ту же тему, что и пьесу».⁷

Итак, основной довод Арбузова в защиту мелодрамы — это его утверждение о том, что именно средствами этого жанра драмы можно показать героев, обладающих сильными, яркими характерами, что именно мелодрама является тем жанром, который более чем другие способен дать зрителю радость жить одним дыханием с героями пьесы, а не относиться к их страстям, к их жизни спокойно и равнодушно.

Но важно отметить, что, защищая мелодраму, Арбузов делает весьма существенную оговорку, заявляя: «Естественно, однако, что вопрос жанров не следует понимать стабильно. Времена мелодрам с героем в плаще, ядом, клятвами и всеми прочими нехитрыми атрибутами старины исчезли безвозвратно. Существовал Чехов, от этого никуда не уйдешь. И он прожил свою жизнь в искусстве так, что заставляет нас сегодня и вопрос о мелодраме рассматривать по-новому... Однако время изменило жанр. Это не прежняя мелодрама, которая так мила была многим из нас в юности. Нет, это то, что осталось от мелодрамы после великой жизни Чехова в театре».⁸

Кроме этих утверждений о том, что к жанру мелодрамы, как и к другим жанрам драмы, следует подходить исторически, что мелодрамы XIX века и середины XX века весьма сильно отли-

⁷ «Советская литература и вопросы мастерства», сборник статей, вып. 1, Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 45.

⁸ Там же, стр. 46.

чаются по своим жанровым признакам, драматург ни словом не намекает на то, что же он все-таки понимает под новым типом мелодрамы, чем отличается советская, новая мелодрама от мелодрамы традиционной, буржуазной.

Выяснение некоторых особенностей жанра советской мелодрамы на материале нескольких пьес Арбузова поможет в свою очередь выяснению того, в чем заключается жанровое своеобразие самих этих пьес, таких, например, как «Домик в Черкизове» и «Годы странствий», как в них драматург использовал приемы традиционной мелодрамы и каково было соотношение в каждой из этих пьес черт психологической драмы и мелодрамы.

Что же такое мелодрама?

С. Балухатый дает следующее определение традиционной «чистой» мелодрамы: «Основное эстетическое задание,двигающее темы в мелодраме, утверждающее главные ее технические принципы, предопределяющие конструктивные планы и качество ее рельефного стиля, — вызывание „чистых и ярких“ эмоций. Мелодрама намечает сюжет, устанавливает тему, подбирает и координирует характеры и их поведение, организует диалог и движет композицию с расчетом вызвать у зрителей наисильнейшее напряжение его художественных эмоций, наибольшую, „предельную“ реакцию его чувств на эффекты слова — действия, в догматической форме явленные и в сценические рамки вставленные... Мелодраму характеризует преимущественно пользование методом „игры на чувство“».⁹

Но, как известно, ни один из жанров драмы не сохранился в настоящее время в своем, так сказать, чистом виде — трудно назвать пьесу современного драматурга, в которой не было бы сочетания элементов и комедии, и драмы или, по крайней мере, различных видов драмы: психологической, лирической, бытовой.

Это же, конечно, можно сказать и о любой пьесе, которую тот или иной драматург считает мелодрамой, ибо и в ней легко найти элементы не только канонической мелодрамы, но также элементы и других видов драмы.

В наше время трудно себе представить драматурга, пьесы которого были бы созданы только с соблюдением тех приемов мелодрамы, какими были созданы, например, такие знаменитые в свое время мелодрамы, как «Две сиротки» А. Деннери и Кормон или «Парижский тряпичник» Ф. Пиа, — драматурга, который не попытался бы применить для создания многогранных характеров персонажей своих пьес завоеваний чеховского

⁹ «Поэтика», сборник статей, т. III, Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 64.

театра и в первую очередь гениальное открытие Чехова — подтекст.

Те из критиков, которые в 30-е годы, да нередко и сейчас, резко протестуют против проникновения пьес в жанре мелодрамы на сцены советских театров, не желают замечать, что, как правило, между этими мелодрамами и мелодрамами, написанными сто лет назад, большая и принципиальная разница.

Противники мелодрамы правы, когда протестуют против возрождения в советской драматургии традиционной буржуазной мелодрамы, ибо она отнюдь не способствует повышению эстетических вкусов зрителей, да и этические идеи старой мелодрамы были явно мещанские, обывательские.

Но эти же критики были неправы, когда не учитывали ряда положительных сторон мелодрамы, и в первую очередь возможность с помощью некоторых приемов мелодрамы создавать яркое, подлинно театральное зрелище, создавать приемами мелодрамы театрально-эффектные сцены, увлекающие, потрясающие зрителя своей романтичностью и своим драматизмом.

Противники мелодрамы не учитывали также того факта, что в мелодрамах, создаваемых современными драматургами, находясь в самых разнообразных сочетаниях элементы и других видов драмы, которые иногда весьма резко изменяют все жанровое своеобразие данной пьесы.

Само проникновение, взаимодействие различных видов драмы с мелодрамой началось еще в XIX веке. Действительно, разве, например, «Без вины виноватые» А. Н. Островского можно считать «чистой» мелодрамой, разве в ней нет элементов бытовой драмы? Разве в этой пьесе мы не наблюдаем довольно удачное дополнение элементов, присущих жанру мелодрамы, элементами бытовой драмы? Кстати сказать, что именно более способствовало долголетнему успеху этой пьесы на сценах дореволюционных и советских театров, способствовали ли этому приемы мелодрамы или приемы бытовой драмы, — сказать довольно трудно.

Но особенно сильное влияние на дальнейшую трансформацию мелодрамы в конце XIX века оказала лирико-психологическая чеховская драма.

Приемы подтекста, использование в тех или иных сценах «пауз» в диалогах действующих лиц, использование музыки, шумов, звуков — все это постепенно становится неотъемлемой частью многих мелодрам, которые появляются в 20-е годы (например, «Малиновое варенье» А. Афиногенова, «Яд» А. Луначарского), хотя, конечно, сами авторы этих пьес, стыдясь назвать свои пьесы мелодрамами, давали им более «нейтральное» жанровое определение.

В ряде пьес 40-х годов типа «Сентиментальный вальс» О. Литовского или «Жестокий романс» А. Гладкова уже явно заметно увлечение приемами лирико-психологической сентиментальной драмы.

Впрочем, здесь же следует отметить, что ни одной из названных выше пьес не помогли стать подлинно оригинальными художественными произведениями ни использование их авторами приемов мелодрамы, ни подражание приемам чеховской драмы, ибо они не могли скрыть, замаскировать явное незнание авторами пьес жизни советских людей этих лет.

Сентиментальность таких пьес была очевидной, красивые речи и красивые благородные поступки персонажей этих произведений отнюдь не убеждали зрителей в том, что герои их обладают действительно глубокими и оригинальными характерами, ибо, по существу, сами очертания характеров были даны драматургами крайне неопределенно.

По своим жанровым признакам, по использованию приемов и мелодрамы, и лирико-психологической драмы близко к «Жестокому романсу» стоит одна из пьес, созданная Арбузовым в 1943 году и называвшаяся тогда «Домик в Черкизове», а позже, во второй редакции — «Домик на окраине».

Пожалуй, ни в одной из советских мелодрам (Арбузов, кстати, дает ей четкое жанровое определение — «мелодрама») не заметно, как использование приемов мелодрамы сказывается на психологической обоснованности действий персонажей этой пьесы в решающие моменты их жизни.

Разберем две сцены из двух последних актов пьесы, в которых особенно наглядно заметно следование драматургом канонам мелодрамы.

Третий акт. Действие его происходит 26 ноября 1941 года в помещении комсомольского комитета одного из эвакуированных ранее московских заводов. Внезапно в комнату, где находятся две героини этой пьесы — Вера и Люба, врывается «неистовый гул машины»¹⁰ и вскоре появляется водитель танка, только что прибывший с фронта.

Водителем танка является Шерemet, самоуверенный, красивый парень, в прошлом рабочий этого завода. Причины его появления на родном заводе таковы: первая — отремонтировать поврежденный снарядами танк (цель вполне естественная и правдоподобная); вторая — привезти на завод своего друга

¹⁰ А. Арбузов. Домик в Черкизове. Изд. Управления по охране авторских прав, М., 1943 (стеклографическое издание), стр. 40. Далее в тексте указываются страницы этого издания.

Алешу... умирать (цель трудно объяснимая, ибо в качестве врача здесь выступает сам Шеремет, заявляющий: «Что я — маленький?! Смерти не видел? Не знаю, чего можно, а чего нельзя? Он сам это знает, и... и на черта ему перед смертью врать» — 41).

Если первая причина навряд ли может дать драматургу особо благодатный материал для создания театрально-эффектной сцены, то вторая используется драматургом, видимо, для того, чтобы раскрыть души героев пьесы, показать, как красиво и возвышенно они страдают, но фактически появляются лишь своего рода марионетки, послушно разыгрывающие задуманную автором пьесы мелодраматическую сцену вне зависимости от того, каковы особенности характеров персонажей.

Сам мелодраматизм сцены достигается следующими традиционными приемами мелодрамы: во-первых, неоднократно подчеркивается то обстоятельство, что на глазах зрителей умирает некий человек. А, как известно, ничто не воздействует так сильно на психику, возбудимость зрителя, как сцены смерти или гибели какого-либо из героев драматического произведения. Во-вторых, драматургом неоднократно подчеркивается красота умирания этого человека. И этого мало: для большего эффекта в сцену введена Вера, девушка, которая «жутко», но молчаливо страдает, видя, как умирает любимый ею человек, даже не подозревая о том, что она его любит.

Вот начало этой сцены. Умиравшего Алешу внесли в комнату, где находятся основные герои пьесы. Алеша очнулся, услышав слова Веры: «Нет надежды».

«Алеша (внятно). А где она? Позовите.

«Шеремет. Она сейчас придет. Лежи тихо.

«Алеша. Придет? Я подожду (чуть приподнимаясь). А, Гаврилова... Здравствуйте, дама приятная во всех отношениях... Ну, как, Маруся?

«Маруся (тихо). Спасибо.

«Алеша. Какая вы грязная, Маруся! Почему вы грязная? У вас нет воды? Вы потеряли полотенце...

«Маруся. Я вымоюсь.

«Алеша. Обязательно. (Теряет сознание.)» (42).

Что можно узнать из этой сцены о характере Алеши?

Конечно, понять душу Алеши из этого небольшого диалога с Марусей и Шереметом трудно, ибо драматург здесь больше внимания обращает не на то, чтобы показать, как проявляются черты характера Алеши в последние минуты его жизни, а стремится лишь подчеркнуть красоту его смерти.

Чтобы у зрителя уже не оставалось и тени сомнения в том, что Алеша образец благородных чувств, драматург далее создает сцену борьбы возвышенных чувств Алеши и Шеремета.

Оба они любят одну и ту же девушку — Надю, и ранее они поклялись, что если кто-нибудь из них вернется живым с фронта, то он не будет Надю «трогать», и теперь Алеша решил перед смертью освободить Шеремета от этой клятвы.

«Алеша... Считай это за шутку. Это была шутка, понял? Я сам всегда считал это за шутку.

«Шеремет. Алешка, нет — мы слово давали.

«Алеша. А я освобождаю от слова, слышишь?

«Шеремет. Нет.

«Алеша. Женька, мое последнее желание... Руку, Женька... (Берет его руку.) Да, слышишь?

«Шеремет. Нет.

«Алеша. Говори — да.

«Шеремет молчит.

«Опять не вижу... Темно... (Выпускает руку.) Женька!...»

Но коль зритель все-таки не растрогается, не прольет обильных слез после этой сцены, то, по мысли автора, уж после следующей сцены он наверняка должен расчувствоваться: ведь в этой сцене Алеша шепчет свои последние слова — слова любви! — не той девушке, которая склонилась над ним, которая любит его, а другой, которая сейчас находится далеко. Продолжим далее цитату:

«Вера (вбегая). Вот вода... (Наклоняется над Алешей.)

«Алеша. Надя? Это вы, Наденька? (Пауза.)

«Шеремет (тихо). Скажи — я... (Сжимает кулаки.)

Скажи, ну.

«Вера (еле слышно). Это я...

«Алеша. Вы... мадам Штраус... Приснитесь мне как тогда — возле Истры... Вы с цветами пришли и дали стакан холодной, чистой воды. (Вскрикивает.) Женька, слово... Помни — освобождаю... (Умирает)» (43).

И заключительные реплики всей этой сцены:

«Шеремет. Всё. (Целует его в губы.)

«Вера. Что же у него пуговицы все оборвались.

«Шеремет. Не знаю» (43).

В этой важнейшей сцене пьесы особенно наглядно видно, как стремление драматурга создать предельно эмоциональную сцену переходит в сентиментальность, чувствительность. Красота му-

жественной смерти Алеши именно поэтому становится жизненно недостоверной, психологически неубедительной.¹¹

Изображению глубины чувств Веры и Шеремета отнюдь не помогают две заключительные реплики сцены, ибо они психологически не подготовлены, подтекст этих реплик зрителю неясен и непонятен, и поэтому они не только не подчеркивают силу страданий Веры и Шеремета, а наоборот, звучат удивительно бестактно.¹²

Основная причина психологической неубедительности этой сцены кроется именно в том, что драматург хотел изобразить сложные духовные моменты жизни персонажей пьесы с помощью приемов, которые могут лишь усиливать эмоциональность сцены, ее эффектность, но не могут помочь драматургу просто и правдиво рассказать о том, как прозаично, весьма мало заботясь о красоте своей смерти, умирает человек.

Особенно, однако, интересна не эта сцена, которая построена на канонах «чистой» мелодрамы, а та, в которой есть элементы и мелодрамы, и психологической драмы, — сцена из последнего акта пьесы.

Для создания мелодраматического эффекта в этой сцене драматург применяет прием старой французской мелодрамы, всегда сильно воздействующий на чувства зрителей: драматург делает одну из сестер Ивановых — Надежду — слепой, а ее возлюбленного — Шеремета — человеком, который о ее слепоте не подозревает, хотя он уже пробыл весьма продолжительное время в доме сестер.

Что же дал драматургу испытанный на многих поколениях зрителей прием старой мелодрамы, помог ли он писателю создать правдивый образ советской девушки-героини?

Приведем несколько отрывков из этой большой и, по существу, заключающей пьесу сцены.

Вот, например, та сцена, в которой Шеремет узнает о слепоте Надежды.

Шеремет дает ей — слепой! — фотографию Алеши.

«Ш е р е м е т . . . Глядите.

¹¹ «Сентиментальность, фальшь этой сцены стали особенно очевидными в театре», — пишет театральный рецензент А. Образцова и далее так описывает поведение актера С. Круглова, исполняющего роль Алеши в спектакле Московского театра им. Маяковского: «Патетически поднявшись на своем ложе, умирающий герой долго и возвышенно говорит о своих чувствах, нарушая элементарную жизненную правду» («Вечерняя Москва», 1954, № 209, 3 сентября).

¹² Это, впрочем, почувствовал сам драматург, исключив эти реплики из второй редакции пьесы.

«На д я ("лыбаясь"). Гляжу... (Какой двойной мелодраматический эффект: Надежда не подозревает о великодушии Шеремета, благородно сообщающего ей о любви к ней своего соперника Алеши, а Шеремет, в свою очередь, не подозревает, что Надежда любит именно его, а вовсе не Алешу, к которому она всегда была равнодушна, — В. С.).

«Ш е р е м е т. Видите.

«На д е ж д а (тихо). Нет.

«Ш е р е м е т. Почему?

«На д я. Посмотри мне в лицо. (*Берет его голову.*) Ближе. Вот так. Теперь понимаешь почему?

«Ш е р е м е т. Наденька! (*Медленно опускается на колени*)» (56).

Конечно, подобные сцены производят на зрителя всегда огромное эмоциональное впечатление, тем более если учесть, что драматург весьма заботливо подсказывает актерам в ремарках к этой сцене, как им следует двигаться, как говорить ту или иную реплику.

Но порок этой сцены в том, что драматург, вместо того чтобы показать в ней двух советских людей, вместо того, чтобы показать их индивидуальные характеры, показать людей, на которых война, месяцы, проведенные ими на фронте, уже наложили свой отпечаток, — вместо всего этого он показывает нам любовь слепой девушки к человеку, который о ее слепоте не подозревает.

Прием традиционной мелодрамы здесь «подвел» драматурга, ибо увел его от изображения психологического состояния героев этой сцены к мелодраматическому ее изображению — изображению, игнорирующему характеры действующих лиц и логику их поведения ради вызывания определенных эмоций у зрителей, ради театрального эффекта самой сцены.

Так то, что должно было быть второстепенным, что должно было усиливать театральную доходчивость сцены, перешло в свою противоположность и стало для драматурга главным. И, конечно, музыка, радио и другие испытанные средства театрального воздействия на зрителя, которые дальше применяются в этой сцене, все же не могут спасти общей схематичности изображения поведения действующих лиц.

Но любопытно дальнейшее продолжение той же самой сцены:

«Ш е р е м е т. Не могу представить, чтобы вы кого полюбили, Наденька. Во-первых, за что кому такое счастье, а во-вторых, неправдоподобно представить вас влюбленной.

«На д я. Ты думаешь.

«Ш е р е м е т. Да.

«На д я. Ошибаешься, Шеремет.

«Шеремет (дрогнув голос). Шутите.

«На д я. Я люблю.

«Шеремет (сжимая кулаки). Кого?

«На д я (бесстрашно). Тебя!

(Молчание. Оба стоят не шевелясь).

«Ну что же ты молчишь? Испугался, Женя. А я не боюсь. Ты сказал, что забыл меня и вот мне стало не страшно. Эта любовь во мне, я живу ею, и никому до этого нет дела, даже тебе! И теперь, когда мне не страшна твоя жалость, когда мы навсегда прощаемся, Шеремет, я могу сказать тебе эту правду...

«Шеремет. Слушай, Надежда, я все тебе врал! Я люблю тебя больше жизни, как Алексей... Может быть, сильнее!

«На д я (вырываясь). Нет... уходи... Я не верю тебе... Ты жалеешь, ты жалеешь меня, Шеремет!

«Шеремет. Когда жалеют, тогда хотя бы поцеловать в лоб, а я поцелую тебе губы. (Целует ее)» (56).

Это уже сцена, которая создана явно не приемами мелодрамы, а скорее приемами психологической драмы, сцена действительно романтическая, сцена, в которой и Надежда и Шеремет менее всего озабочены красотой выражения своих чувств, а действуют согласно особенностям их характеров, согласно своим темпераментам.

Так в одной и той же сцене, но в различных ее частях, драматург то словно стремится использовать приемы мелодрамы, поразить зрителя показом красивых чувств героев пьесы, то, словно забыв об этом своем желании, заставляет персонажей пьесы действовать соответственно созданным им ранее их характерам.

И вот что удивительно: там, где драматург сознательно подчеркивал красоту переживаний Надежды и Шеремета, там бесследно исчезала подлинная красота их духовной жизни, а воцарялась слащавая красивость, но зато там, где драматург шел от жизни, где персонажи пьесы действовали в зависимости от особенностей своих характеров, там зритель не мог не почувствовать мужества, силы духа этих двух людей, вступающих в жизнь.

Из двух проанализированных сцен «Домика в Черкизове» (во второй редакции пьесы обе эти сцены остались почти в полной неприкосновенности) заметно, что в этой пьесе очень мало черт канонической мелодрамы, что в ней явственно заметно влияние чеховского театра, сказывающееся, например, в использовании драматургом приемов подтекста.

Вернее всего было бы назвать по своим жанровым признакам «Домик в Черкизове» не просто мелодрамой, но психологической мелодрамой. Но позвольте, могут тогда нам возразить: что же это за мелодрама, в которой внимание драматурга направлено и на создание особого эмоционального напряжения чувств у зрителей, наблюдающих за поведением персонажей в той или другой сцене пьесы, и одновременно на то, чтобы психологически обосновать поведение персонажей этих же мелодраматических сцен? Какая же это мелодрама, если в ней даны четкие очертания характеров основных персонажей пьесы, если их поведение драматург старается психологически мотивировать, — ведь это будет обычная психологическая драма с некоторыми элементами мелодрамы.

Что можно ответить на подобные утверждения? Действительно, в «Домике в Черкизове» явственно заметно применение приемов двух драматических жанров в одних и тех же сценах. И это, конечно, было бы не столь уж важно, если бы положительные стороны мелодрамы в сочетании с приемами психологической драмы привели бы к созданию такой пьесы, в которой бы ее яркая театральность сочеталась одновременно с глубиной раскрытия драматургом характеров действующих лиц. Такой пьесой «Домик в Черкизове» трудно назвать, ибо в ней сцены мелодраматические и сцены, построенные приемами чеховской драмы, просто как бы соседствуют, никак не дополняя друг друга в общем драматическом рассказе писателя о днях жизни и борьбы молодых москвичей.

Именно это обстоятельство способствовало неопределенности жанра «Домика в Черкизове» и отрицательно сказалось на постановке этой пьесы в театрах, ибо театры не смогли добиться успеха, ставя пьесу и как мелодраму, и как психологическую драму.¹³

Драма А. Арбузова «Годы странствий» была опубликована спустя десять лет после появления «Домика в Черкизове».

Изменились ли взгляды драматурга на мелодраму за эти годы? Судя по его статьям, не изменились. Но зато в его творческой практике, в его пьесах, а в частности в «Годах странствий», приемы мелодрамы и приемы психологической драмы находятся уже совершенно в ином сочетании, чем в «Домике

¹³ Об этом, в частности, говорит сценическая судьба пьесы в театре им. Маяковского. Театр начал ставить пьесу как психологическую драму, но постепенно, после того как пьеса прошла на сцене этого театра много десятков раз, она стала звучать как традиционная мелодрама со всеми присущими ей недостатками.

в Черкизове», а главное, приемы старой мелодрамы используются писателем совершенно иначе, чем ранее.

В двух картинах «Годов странствий» есть две сцены, поразительно напоминающие подобные же в «Домике в Черкизове». В первой из них действует полуслепая девушка, которая, правда, не слышит объяснений своего возлюбленного в страстной любви к ней, но зато слышит чтение письма от любимого человека, в котором он говорит ей о том, что уходит к другой женщине; во второй из этих сцен на глазах у зрителей умирает одна из героинь пьесы, умирает так же, как и Алеша, от раны, полученной ею на фронте.

Пятая картина драмы. Люся — жена героя пьесы Ведерникова — в годы войны попала в маленький сибирский городок. Там она поступила работать на военный завод. Сейчас Люся работает электросварщицей. От сварки у Люси так болят глаза, что она даже не может прочесть письмо, которое пришло ей от мужа, а в этом письме Ведерников сообщает ей, что он ее больше не любит.

Казалось бы, вот ситуация, которая дает возможность драматургу эффектно показать красивые страдания Люси, показать духовное благородство Люси в ряду «чувствительных» реплик, которые непременно выовут слезу у зрителей.

Но драматург не стремится развивать мелодраматизм этой сцены, он вообще не дает ни одной реплики Люси, в которой вылилось бы ее горе и отчаяние, вместо этого она, после чтения ей письма Лаврухиным, сначала произносит, обращаясь к нему: «Слышите, как дует? Надо вторую дверь закрыть», а затем вдруг «без выражения, на ровной ноте» стонет: «Ай-ай-ай... Ай-ай-ай...» и вновь говорит нечто, не имеющее, казалось бы, никакого отношения к услышанному ею только что страшному для нее сообщению: «Вы только, пожалуйста, Галине Сергеевне ничего не говорите, хорошо? Пусть она не знает. Пожалуйста» (423).¹⁴

И это все — более ни одной реплики, ни одного душевного движения Люси драматург не дает.

И все же это предельно скромное выражение своих чувств Люсей потрясает зрителя гораздо больше, чем любые ее пылкие мелодраматические монологи, а главное, после этих прозаических слов Люси зритель больше верит в духовную ее красоту, в благородство ее натуры.

Происходит это потому, что такое поведение Люси в критический момент ее жизни было подготовлено ранее всей логикой

¹⁴ Цитаты из пьесы по книге: А. Арбузов. Пьесы. Изд. «Советский писатель», М., 1957.

развития ее характера. Именно поэтому зритель здесь не жалел Люсю, не умилялся, наблюдая за тем, как она тяжело живет, а наоборот, он испытывал чувство гордости за то, что такая скромная советская женщина, как Люся, в самые тяжелые годы своей жизни показала людям, на что она способна, душа ее раскрылась во всем блеске своего редчайшего таланта — таланта любви к людям, умения радоваться их радостям и печалиться их горестям.

Исходный мелодраматический прием здесь имеет подчиненное значение, он лишь способствует тому, что характер, уже найденный ранее характер героини пьесы, стал еще более ясным зрителю, что все своеобразие ее духовного мира еще более эффектно осветилось перед зрителем; а прием мелодрамы помогает этой сцене стать лишь более театрально доходчивой, эффектной именно тем, что в этой сцене перед зрителем обнажалась вся душа Люси, красота ее, красота скромная и именно этим привлекающая сердца зрителей.

Шестая картина «Годоп странствий» называется «Дороги». Действие ее происходит в последние месяцы Отечественной войны в одном из полуразрушенных городов Восточной Германии. Зойка Толоконцева — санитарка, «адъютант» фронтового врача Ведерникова — обладает при всем своем далеко не поэтическом внешнем облике даром поэтического восприятия жизни, обладает пылкой и страстной душой. Зойка давно влюблена в Ведерникова, который об этом даже не подозревает, и впервые, может быть, догадывается об этом только в тот момент, когда слышит последние предсмертные ее слова, обращенные к нему.

Сама драматическая ситуация весьма напоминает подобную же ситуацию из «Домика в Черкизове», ту, в которой Алеша умирал, принимая склонившуюся над ним влюбленную в него девушку за другую, которую он сам любил.

Но насколько неубедительны были красивые страдания Алеши, насколько казалась вся сцена его смерти фальшивой, настолько поразительна и по своей лаконичности, и по своему почти трагедийному звучанию сцена смерти Зойки.

Вот эта небольшая сцена:

«От переправы поднимается артиллерист, на руках его лежит Зойка.

«Артиллерист (кладет Зойку на землю). Все, товарищ военврач.

«Ведерников (наклоняется над ней). Зойка...

«Зойка (тихо). Встретились, Александр Николаевич. Ну вот, прощайте... Была Зойка — нет Зойки. (Умирает) (431—432).

Почему же эффектная сцена смерти Алеши производила гораздо меньшее эмоциональное впечатление на зрителя, чем сцена смерти Зойки, в которой нет и тени стремления драматурга показать, что Зойка умирает красиво и благородно?

Причина этого в том, что, создавая сцену смерти Алеши, драматург был озабочен не тем, чтобы показать душу этого человека в последние минуты его жизни, а тем, чтобы поразить зрителя самой красотой смерти Алеши. Драматург, если можно сказать, профессионально обыгрывал сам факт смерти одного из героев пьесы, стремясь извлечь максимум возможного сценического эффекта из придуманной им драматической ситуации. Но так как сам характер Алеши был ранее дан драматургом крайне неопределенно, то зритель в сцене смерти Алеши был взволнован не смертью именно его, а вообще смертью человека.

В «Годах странствий» характер Зойки был четко очерчен драматургом, зритель получал достаточно ясное представление об основных чертах мировосприятия Зойки, он уже не мог оставаться равнодушным к тому, что далее произойдет с этой задорной, грубоватой и такой обаятельной в своей непосредственности девчонкой. Поэтому, когда зритель слышит последние слова умирающей Зойки, он потрясен не самим мелодраматическим фактом чьей-то смерти, а тем, что на его глазах умирает замечательный советский человек, чей духовный облик ему близок и понятен.

Оттого, что Алеша умер на глазах у зрителей, сам зритель все равно ничего нового о нем не узнал, зрителю как человеку смерть Алеши не дала никакого нового знания о людях, об их духовной жизни, ибо в момент смерти этого героя пьесы зритель был поражен и изумлен красотой сцены умирания Алеши; а смерть Зойки явилась своего рода последним заключительным штрихом в ее сценическом портрете, зритель был потрясен не красивой смертью некоего человека, а смертью его современницы, близкой, дорогой ему своим пониманием мира и складом черт характера.

В сцене смерти Алеши драматург добивался мелодраматического звучания сцены, мастерски используя для этого приемы традиционной мелодрамы, а в сцене гибели Зойки, так же как и в сцене чтения письма от Ведерникова Лаврухиным Люсе, сами мелодраматические приемы лишь помогали созданию определенной драматической ситуации, они помогали лишь большей театральной доходчивости этих двух сцен.

Арбузов здесь нашел гармоническое сочетание приемов мелодрамы и психологической драмы: если первые способствовали театральной эффектности сцены, то вторые служили для

обрисовки характеров действующих лиц пьесы. Если сцена смерти Алеши поражала зрителей своей внешней красотой, точнее красотой, то лаконичная сцена смерти Зойки потрясала их души подлинной красотой души человеческой, раскрывшейся перед ними.

В «Годах странствий» драматург подошел к использованию приемов мелодрамы как художник-новатор, как художник, которому важно не следование канонам жанра, а важно показать жизнь, души героев своих пьес и предельно театрально доходчиво и жизненно достоверно, важно не только доставить зрителю какое-то минутное эстетическое наслаждение, а также и чему-то его научить, и в первую очередь научить пониманию душ своих близких, умению относиться с уважением к их духовной жизни.

Именно знание жизни, умение создавать многогранные, сложные характеры действующих лиц пьесы помогло драматургу по-новому подойти к использованию приемов традиционной мелодрамы.

Как назвать сам жанр пьесы «Годы странствий» (сам автор назвал ее «драмой»), — назвать ли ее мелодрамой нового типа или психологической драмой с удачным вкраплением приемов мелодрамы — это, в конечном счете, не столь уж важно. Важным является то обстоятельство, что при создании «Годов странствий» драматург шел путем художественного новаторства, путем творческого, а не механического, как в «Домике в Черкизове», использования приемов традиционной мелодрамы.

А так как в «Годах странствий» были интересные, сложные характеры основных действующих лиц пьесы, так как в основе пьесы лежала большая благородная идея, то жанровое своеобразие этой пьесы, заключающееся в органическом слиянии элементов двух различных драматических жанров, еще больше помогло художественной ценности самой пьесы.

Своеобразие художественного видения мира драматургом, о котором говорилось вначале, удачно дополняется и жанровым своеобразием его пьесы, некоторые замечания о котором высказаны нами во второй части статьи.



СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции	3
Исследования	
Н. И. Прудков. О новаторстве и оригинальности в творческой практике советских писателей	7
В. А. Ковалев. О художественной условности в литературе . . .	52
П. С. Выходцев. К вопросу об истоках советской поэзии. (Народно-поэтические традиции в творчестве Д. Бедного и В. Маяковского первых лет революции)	77
Л. К. Долгополов. «Двенадцать» Ал. Блока. (Идейная основа поэмы)	134
В. В. Тимофеева. Из истории борьбы за новый стиль в ранней советской поэзии	181
В. А. Шошин. Восток в творчестве Н. Тихонова (20-е годы) . . .	230
А. Ф. Бритиков. Пейзаж у Шолохова	272
А. И. Хайлов. «Жень-шень» М. Пришвина. (О своеобразии твор- чества писателя)	331
А. М. Старцева. Особенности композиции романов Л. Леонова . .	367
А. И. Павловский. Творчество В. Тендрякова	402
Сообщения	
В. М. Смирнов. Две редакции «Тани» А. Арбузова. (Заметки об особенностях пьес драматурга)	451



ВОПРОСЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Том VIII

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)
Академии наук СССР*

Редактор издательства *П. П. Быстров*
Технический редактор *Э. Ю. Блях*
Корректоры *Н. Г. Гилинская, Э. В. Коваленко и*
Б. Р. Флакс

Сдано в набор 30 января 1959 г. Подписано к печати
14 мая 1959 г. РИСО АН СССР № 51-96В. Формат
бумаги 60×92¹/₁₆. Бум. л. 15³/₈. Печ. л. 30³/₄=30³/₄
усл. печ. л. + 3 вкл. Уч.-над. л. 30,53 + 3 вкл. (0,13).
Изд. № 896. Тип. зак. № 46. М-21761. Тираж 5000.

Цена 20 руб.

Ленинградское отделение Издательства Академии
наук СССР (Ленинград, В-164, В. О., Менделеевская
лин., д. 1)

1-я тип. Издательства Академии наук СССР
(Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12)



ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
177	4 снизу	почему-то В. Орловым	почему-то здесь
208	1 сверху	противоречий	противоречиях
283	18 "	контрастны,	контрасты,
306	16 снизу	грустно	грустно,
314	3 "	ужали	ужаки
379	15 сверху	иступленно	иступленно

Вопросы советской литературы, т. VIII